201

twórczość

MAJ 1959

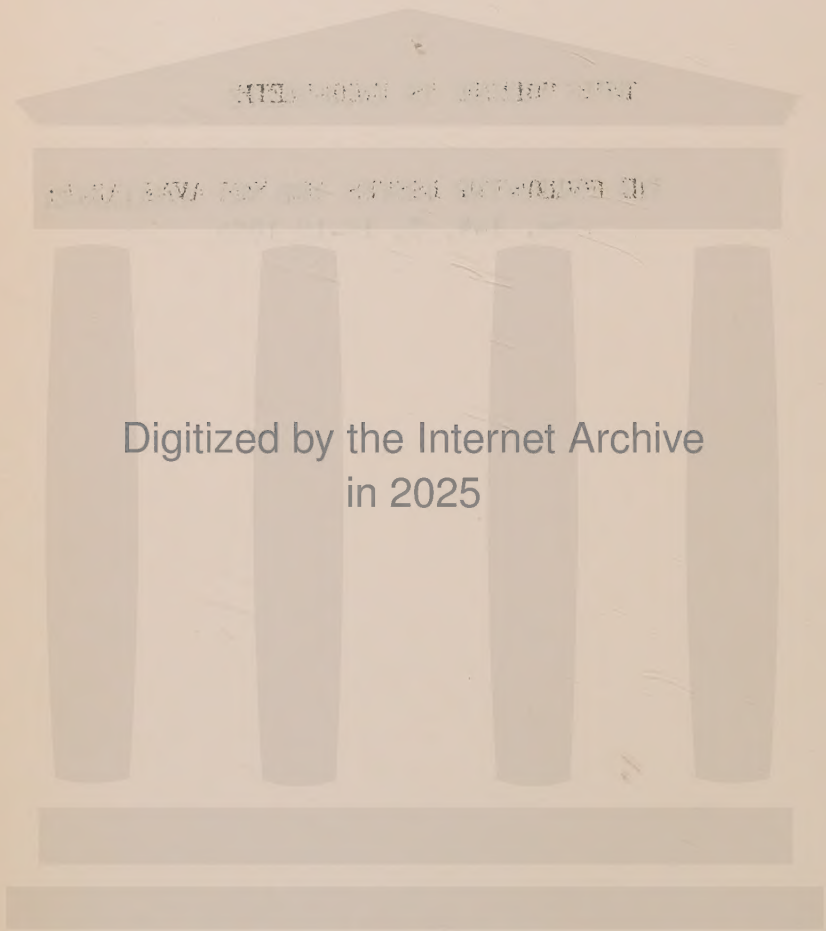
Rok 15

arosław Iwaszkiewicz · Vilhelm Mach · Wiktor Woroszylski · Wiktor zkłowski · Leon Szwed · athalie Sarraute · Wolfgang Kayser

NOTICE

THIS VOLUME IS INCOMPLETE

THE FOLLOWING ISSUES ARE NOT AVAILABLE:
no. 1-4, 7, 10-12 1959



Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/tworczosc_1959-05_15_5

twórczość

SPIS TREŚCI ZA ROK 1959

SPIS TREŚCI ZA ROK 1959
od nr 1 (styczeń) do nr 12 (grudzień)

Spis treści ułożono alfabetycznie wg nazwisk autorów. Gwiazdka (*) przed tytułem oznacza pozycję recenzyjną o danym autorze. Cyfry rzymskie oznaczają nr *Twórczości*, w którym pozycja się ukazała. Stałe działy miesięcznika podano drukiem rozstrzelonym.

ZNAKI I SKRÓTY UŻYWANE W SPISIE TREŚCI

art. — artykuł
dram. — dramat
e. — esej
fel. — felieton
koresp. — korespondencja
kron. — kronika
kryt. lit. — krytyka literacka
not. — notka, noty
oprac. — opracowanie
om. — omówienie
pam. — pamiętnik
polem. — polemika
proza art. — proza artystyczna
proza poet. — proza poetycka
przem. — przemówienie
publ. — publicystyka
ref. — referat
rep. — reportaż
spraw. — sprawozdanie
teatr. — teatr, teatralny
tłum. — tłumaczenie
w. — wiersz
wspom. — wspomnienie
wyp. — wypowiedź
zob. — zobacz

A

ab
Mit latających spodków. not. III.

ak
Nowe czasopismo. not. VII.

an
Szkoła wrocławska. not. V.

Andrzejewski Jerzy
* zob. Kijowski Andrzej. *Jerzy Andrzejewski — szkic do portretu.* kryt. lit. VI.

Archiwum: I, VII, X, XII.

at
Egzystencjalizm i medycyna. not. II; *Na marginesie ankiet.* not. III; PRZEGLĄD ZAGRANICZNY: *Anglia.* kron. IV, V, VI, VIII, IX, XI, XII. *Stany Zjednoczone.* kron. V, VII, VIII, XI. *Z frontu „beatników".* not. VIII.

B

b
Bestseller. not. I; *Brawo, romaniści!* not. III; *Pisarze polscy w „La Table Ronde".* not. I; *Szekspir popularny.* not. II; *„Wykłady z filozofii dziejów".* not. III.

Babel Izaak
Guy de Maupassant. Tak to robiono w Odessie. (Pomianowski Jerzy). proza art. I.

Bandrowska Romana
zob. Kaden-Bandrowski Juliusz. *Jedwabny węzeł.* oprac. XI.

Bartelski Lesław
* *Pejzaż dwukrotny.* (Durski Stefan. *Następny z „Kolumbów").* om. V.

Bartkiewicz Zygmunt
* *Historia jednego podwórza.* (Czekalski Eustachy. *„Historia jednego podwórza").* om. VI.

Barycz Henryk
* *Alma Mater Jagellonica.* (Natanson Wojciech. *Uniwersytet Jagielloński).* om. VI.

Berent Wacław
* zob. Płomieński Jerzy Eugeniusz. *Wacław Berent jako pisarz społeczno-narodowy.* e. IV.

Bereza Henryk
Jak pisze Mach? (Mach Wilhelm. *Życie duże i małe).* om. X; *Królestwo sprawiedliwości.* (Nowakowski Marek. *Ten stary złodziej).* om. III; *„Lato" po latach.* (Rudnicki Adolf. *Lato).* om. XII; *Okruchy legendy straconego czasu.* (Żukrowski Wojciech. *Okruchy weselnego tortu).* om. IV; *Płody edukacji.* (Czeszko Bohdan. *Edukacja niesentymentalna).* om. II; *Przed pisarską decyzją.* (Krzysztoń Jerzy. *Sandżu i Paweł).* om. V; *Stara nowość.* (Boguszewska Helena. *Całe życie Sabiny).* om. I; *Szansa zwycięstwa.* (Kowalewski Stanisław. *Godzina zwyciężonych).* om. X; *„Świat był w porządku".* (Malewska Hanna. *Opowieść o siedmiu mędrcach).* om. VII; *We własnym świecie.* (Gomolicki Leon. *Ucieczka).* om. XI; *W kręgu Schulza.* (Chądzyńska Zofia. *Ślepi bez lasek).* om. VIII.

Beylin Paweł
Krytyka i metoda. art. XII.

Białoszewski Miron
* *Rachunek zachciankowy.* (Lipski Jan Józef. *Rozdział drugi*). om. VII.

Bieńkowska Wiera
Sarraute Nathalie. *Era podejrzliwości.* tłum. V.

Bieńkowski Zbigniew
Aktualność Racine'a. art. I; *Laurka dla sentymentalizmu.* (Steinbeck John. *Na wschód od Edenu*). om. IV; *Meldunek powieści współczesnej.* art. III; *Odmiany czasu.* (Butor Michel. *Odmiany czasu*). e. II; *Przypomnienie metarealisty.* (Brzękowski Jan. *18 Coplas. Przyszłość nieotwarta*). om. X; *Wstęp do poetyki.* poemat. VIII; *Za grzechy moderny.* art. IX.

Biernacki Andrzej
Wiech avant la lettre. (Kowalski Józef Kazimierz. *Czarna procesja*). om. V.

Billip Witold
Nad powieściami T. Parnickiego. e. VI.

Blake William
Tygrys. (Klewin Roman). w. X; *Wagabunda.* (Klewin Roman). w. X.

Bogomołow W.
Iwan. (Komarnicka Wacława). proza art. III.

Boguszewska Helena
* *Całe życie Sabiny.* (Bereza Henryk. *Stara nowość*). om. I.

Bojarski Wacław
Pożegnanie z mistrzem. proza art. II.

Bölöni Gyorgy
* zob. Csorba Tibor. *Gyorgy Bölöni. (1882—1959).* not. XI.

Bordowicz Maciej Zenon
Czas żniwa. w. II; *** *(Przejechanego psa nikt...).* w. II.

Borowski Tadeusz
* *Wybór opowiadań.* (Kijowski Andrzej. *Akt zniszczenia*). om. XI.

Bourrilly Jean
O doświadczeniu poetyckim młodego Słowackiego. (Lisowski Jerzy). art. IX, * zob. W.N. *Jean Bourrilly o Słowackim.* not. XI.

Brandys Kazimierz
* *Wspomnienia z teraźniejszości.* (Maciąg Włodzimierz. *Teraźniejszość Kazimierza Brandysa*). om. X.

Brandys Marian
* *O królach i kapuście.* (Durski Stefan. *Reporter z koncepcją i stylem*). om. V.

Bratny Roman
* *Szczęśliwi torturowani.* (Łubieński Tomasz. *Poszukiwania*). om. VIII.

Breza Tadeusz
* *Adam Grywałd.* (Zengel Ryszard. *Powieść literacka Tadeusza Brezy*). om. I; *Z RZYMSKIEGO NOTATNIKA. Ostatnia uczta Veronese'a. Śmierć Malapartego.* proza art. VI.

Brodzka Alina
* *O nowelach Marii Konopnickiej.* (Głowiński Michał. *Studium o nowelach Konopnickiej*). om. IV.

Brooke-Rose Christine
* zob. Najder Zdzisław. *Gramatyka metafory.* not. VIII.

Brzęczkowski Jerzy
* *Nocny gość.* (Podhorska-Okołów Stefania. *Tęsknota za wielkością*). om. V.

Brzękowski Jan
* *18 Coplas.* * *Przyszłość nieotwarta.* (Bieńkowski Zbigniew. *Przypomnienie metarealisty*). om. X.

Brzozowski Stanisław
* zob. Maciąg Włodzimierz. *Stanisław Brzozowski.* art. XI; * zob. Sroka Mieczysław. *Listy — dziennik myśli Brzozowskiego.* arch. VII.

Budrecki Lech
„Anglosaskie pozy". (Wilson Angus. *Anglosaskie pozy*). om. V; *Dwuznaczność „The Turn of the Screw".* (James Henry. *W kleszczach lęku*). om. XII; *„Inne głosy inne ściany".* (Capote Truman. *Inne głosy inne ściany*). om. VIII; *Początek „Ulissesa".* (Joyce James. *Dublińczycy*). om. VI.

Bursa Andrzej
* *Wiersze.* (Kamieńska Anna. *Tragiczna książka*). om. XII; * zob. Iwaszkiewicz Jarosław. *Życie poety.* art. III.

Butor Michel
* *Odmiany czasu.* (Bieńkowski Zbigniew. *Odmiany czasu*). e. II.

C

Capote Truman
* *Inne głosy inne ściany.* (Budrecki Lech. *„Inne głosy inne ściany"*). om. VIII.

Cela Camilo José
* *Mis paginas feridas.* (Wojciechowska Kalina. *Współczesna powieść hiszpańska*). om. IV.

Chadzinikolau Nikos
Ateny moje, w. IV; *** *(Gdy wiatr przechodzi...).* w. IV.

Chamiec Jadwiga
* *Cięższą podajcie mi zbroję.* (Podhorska-Okołów Stefania. *Młodość Tyrteusza*). om. VI.

Char René
* zob. Prokop Jan. *O poezji Chara.* art. VIII.

Chądzyńska Zofia
Reverzy Jean. *Straty*. tłum. XII; * *Ślepi bez lasek*. (Bereza Henryk. *W kręgu Schulza*). om. VIII.

Choromański Michał
* *Prolegomena do wszelkich nauk hermetycznych*. (Sławiński Janusz. *Z cyklu emigracyjnych rozrachunków*). om. III; * *Szpital Czerwonego Krzyża*. (Zengel Ryszard. *Powieść niewykorzystanej szansy*). om. VII.

Chwistek Leon Antoni Kazimierz
* *Pałace Boga*. (Grzeniewski Ludwik B. *„Pałace Boga" — nie wydana powieść Leona Chwistka*). om. IV.

Ciepieńko-Zielińska Donata
Klucz do literatury nieznanej. art. IX; *Ląd nieodkryty*. art. V.

Conrad Joseph
* zob. Krzyżanowski Jerzy R. *Odnalezione listy Conrada*. not. VI.

Csató Edward
„Maria Stuart" czyli młodzieńcza rozterka. art. IX.

Csorba Tibor
Gyorgy Bölöni. (1882—1959). not. XI.

Czachorowski Stanisław
* *Echo przez siebie*. (Lipski Jan Józef. *Poezja na krawędzi*). om. V.

Czechow Antoni
* zob. Śliwowski René. *Czechow i Katarzyna Mansfield*. art. III.

Czechowicz Józef
* zob. Piętak Stanisław. *O Czechowiczu*. wspom. XI; * zob. Zagórski Jerzy. *Preceptor. Wspomnienie o Józefie Czechowiczu*. wspom. XI.

Czekalski Eustachy
„Historia jednego podwórza". (Bartkiewicz Zygmunt. *Historia jednego podwórza*). om. VI; *„Pamiętniki nauczycieli-weteranów"*. (*„Pamiętniki nauczycieli-weteranów"*). om. I; *Wielki świat Galicji*. (Piskor Aleksander. *Siedem Ekscelencji i jedna Dama*). om. X.

Czerniawski Adam
Grzybobranie. w. XII.

Czeszko Bohdan
* *Edukacja niesentymentalna*. (Bereza Henryk. *Płody edukacji*). om. II.

D

Danek Bożena
Wielkie dramaty dorosłych dzieci. „Dziura w niebie". (Konwicki Tadeusz. *Dziura w niebie*). om. XII. *Za dużo słońca*. (Kabatc Eugeniusz. *Za dużo słońca*). om. XI.

Danek Danuta
„Histeryczka" Magdy Leji. (Leja Magda. *Histeryczka*). om. IX; *Marionetki*. (Otwinowski Stefan. *Marionetki*). om. X.

Dąbrowolska Halina Maria
Minione. wspom. XII.

Dąbrowska Maria
Szczęśliwa istota. proza art. X; * zob. Iwaszkiewicz Jarosław. *Maria Dąbrowska*. art. XII.

Douassot Jean
Gana. (Fragment powieści). (Lisowski Jerzy). proza art. II; * *Gana*. (Lisowski Jerzy. *Gana albo koszmar nieuświadomiony*). art. II.

Drzewiecki Henryk
* *Firuleje*. (Wyka Jan. *Drelichowe bluzy i blaszane orzełki*). om. IV.

Duninówna Helena
* *Gawędy o dawnej Łodzi*. (Podhorska-Okołów Stefania. *Miasto bez antenatów*). om. III.

Durey Louis
Grupa Sześciu. art. VI.

Durski Stefan
„Gwiazda spada". (Kurek Jalu. *Gwiazda spada*). om. VI; *Następny z „Kolumbów"*. (Bartelski Lesław. *Pejzaż dwukrotny*). om. V; *Reporter z koncepcją i stylem*. (Brandys Marian. *O królach i kapuście*). om. V.

Dürrenmatt Friedrich
* zob. Karst Roman. *Smutne i wesołe historie Dürrenmatta*. art. V.

E

e
Odwet za Conrada. not. IV.

Eiger-Napierski Marek
* zob. Mortkowicz Olczakowa Hanna. *Wspomnienie o Marku Eigerze-Napierskim*. wspom. VII.

Elektorowicz Leszek
*** (*Dwie dłonie uniesione...*). w. XII; *Moja wina*. koresp. III.

F

Feuchtwanger Lion
* zob. Karst Roman. *Lion Feuchtwanger*. art. II.

Ficowski Jerzy
* *Wspominki starowarszawskie*. (Podhorska-Okołów Stefania. *Książka o starości i pracy*). om. VII.

Filipowicz Kornel
* *Profile moich przyjaciół*. (Kwiatkowski Jerzy. *Charaktery w czasie*). om. II; * *Jutro znów wojna*. (Natanson Wojciech. *Sprawa niepokoju*). om. III.

Flukowski Stefan
Wizyty. (Fragment). proza art. IX.

Fornalczyk Feliks
Więcej precyzji. koresp. III.

Frühling Jacek

Pod pretekstem amorów. (Szenic Stanisław. *Królewskie kariery warszawianek).* om. IX.

G

Galogaża Słobodan

Od rana do rana. (Stoberski Zygmunt). w. I; *Zabawy.* (Stoberski Zygmunt). w. I; *Za stołem.* (Stoberski Zygmunt). w. I.

Głowiński Michał

Aforyzmy, fraszki, liryki. (Lec Stanisław Jerzy. *Kpię i pytam o drogę. Myśli nieuczesane. Z tysiąca i jednej fraszki).* om. XI; *Bibliografia do czytania.* (Stradecki Janusz. *Julian Tuwim — bibliografia).* om. X; *Liryka Jedermanna.* (Iredyński Ireneusz. *Wszystko jest obok).* om. IX; *Liryka Światowida.* (Przyboś Julian. *Narzędzie ze światła).* om. I; *Metafora przestrzeni zamkniętej.* (Jastrun Mieczysław. *Genezy).* om. VI; *Młodzi 1959. (Rzecz poetycka — Młodzi).* om. VII; *Niby-krytyka.* (Lichniak Zygmunt. *Monologi kibica literackiego).* om. VIII; *Pozory autentyku.* (Ostańkowicz Czesław. *Czarna z komanda Bayer).* om. III; *Studium o nowelach Konopnickiej.* (Brodzka Alina. *O nowelach Marii Konopnickiej).* om. IV; *Trzy poetyki „Niecierpliwych".* (Nałkowska Zofia. *Niecierpliwi).* om. III.

gn

Piekło kobiet. not. IV.

Godlewski Mścisław

* zob. Tita Stanisław. *Bolesław Prus i Mścisław Godlewski.* art. XII.

Gogol Mikołaj

* zob. Grzegorczyk Piotr. *Dawne parantele. Ze studiów nad Gogolem w Polsce.* art. VI.

Gołębiowski Stefan

Expressis. w. XII.

Gomolicki Leon

Przygoda archiwalna. art. VII; * *Ucieczka.* (Bereza Henryk. *We własnym świecie).* om. XI.

Got Jerzy, Szczublewski Józef

* *Helena Modrzejewska.* (Natanson Wojciech. *Znaczenie mają — fakty).* om. V.

Greń Zygmunt

Jan Potocki. Szkic portretu z „Podróży" i z wyobraźni. (Potocki Jan. *Podróże).* kryt. lit. XII; *Outsider z naszej dzielnicy.* (Wilson Colin. *Outsider).* om. XI.

Grochowiak Stanisław

Czyści. w. VII; * *Lamentnice.* (Lipski Jan Józef. *Histeria).* om. III; *Rozbieranie do snu.* w. VII; *Rozstanie.* w. VII.

Grzegorczyk Piotr

Dawne parantele. Ze studiów nad Gogolem w Polsce. art. VI.

Grzeniewski Ludwik B.

Leon Pomirowski... wstęp. I; *„Pałace Boga" — nie wydana powieść Leona Chwistka.* (Chwistek Leon Antoni Kazimierz. *Pałace Boga).* om. IV; *Wyjaśnienie.* koresp. VII.

Grzędziński January

* *Pasterz z gór Atlasu.* (Lipski Jan Józef. *Poza ossendowszczyznę).* om. IX.

Grzymała-Siedlecki Adam

Nasz baron. e. X.

H

Harhala Jan

Jeszcze w sprawie „Interlokucji papieskiej do Kraszewskiego". koresp. I.

Hartwig Julia

Codzień. w. VI; *Skruszona.* w. VI; *Żartują z nas we śnie...* w. VI.

Helsztyński Stanisław

* *Przybyszewski.* (Zengel Ryszard. *Wieczna legenda Przybyszewskiego).* kryt. lit. V.

Herbert Zbigniew

Apollo i Marsjasz. w. X; *Czarna róża.* w. X; *Mona Liza.* w. X; *W pracowni.* w. X.

Heriot Edouard

* *Jadis.* (Jasienica Paweł. *„Niegdyś").* kryt. lit. I.

Hertz Paweł

Rozważania na marginesie lektury małych poetów polskich pierwszej połowy XIX stulecia. e. VII; *Uwagi o listach Słowackiego i na ich marginesie,* art. IX; *Widmo kiczu.* art. X.

Hillar Małgorzata

Nigdy się nie dowiem. w. II; *Nitka dzikiego wina.* w. II; *Skóra.* w. II.

ho

Polonica w jugosłowiańskich czasopismach literackich w roku 1959. not. XII; PRZEGLĄD ZAGRANICZNY. *Jugosławia.* kron. XII.

Hołuj Tadeusz

* *Koniec naszego świata.* (Maciąg Włodzimierz. *Oświęcim, życie, ideologia).* om. III.

Horzyca Wilam

* zob. Iwaszkiewicz Jarosław. *Wilam Horzyca czyli o potrzebie naiwności.* art. V.

Hulka-Laskowski Paweł

* *Mój Żyrardów. Z dziejów polskiego miasta i życia pisarza.* (Wyka Jan. *Prowincjonalny pamiętnik).* om. III.

Huszcza Jan

Listopad. w. IV; *Z Beskidu Niskiego.* w. IV.

I

Iłłakowiczówna Kazimiera

Kilka dygresji. proza art. IV; * *Niewczesne wynurzenia.* (Podhorska-Okołów Stefania. *Księga tęsknoty).* om. I.

Iredyński Ireneusz
* *Wszystko jest obok.* (Głowiński Michał. *Liryka Jedermanna).* om. IX.

Iwaszkiewicz Jarosław
Aktualność „Nieboskiej". (Skwarczyńska Stefania. *Leona Schillera trzy opracowania „Nieboskiej komedii" w dziejach jej inscenizacji w Polsce).* kryt. lit. XII; *22 lipca.* fel. VII; *Gęsi język.* fel. VI; *Grypa,* fel. IV; *Jadwinia. (Dzień kwietniowy).* proza art. VII; Maria Dąbrowska. art. XII; *O dobrej woli.* art. X; * *Oktostychy.* (Kwiatkowski Jerzy. *Wilde, głoski, Schopenhauer. O „Oktostychach" Jarosława Iwaszkiewicza).* kryt. lit. III; *Pierwszy pokój.* art. XI; *Pogrzeb Słowackiego.* art. IX; *Przemówienie* (Jarosława Iwaszkiewicza) *na III Zjeździe Pisarzy Radzieckich.* przem. VII; *Rocznice,* fel. VIII; *TRZY WIERSZE. Do N. N. Odpowiedź cudzoziemce która prosi abym pisał wiersze o Polsce. Popiół i diament.* w. V; *Wilam Horzyca czyli o potrzebie naiwności.* art. V; *Życie poety.* art. III.

J

Jackiewicz Aleksander
* *Śmierć donżuana.* (Maciejewski Janusz. *Nowa powieść Aleksandra Jackiewicza).* om. VIII.

jal
PRZEGLĄD ZAGRANICZNY: *Skandynawia.* kron. IX.

James Henry
* *W kleszczach lęku.* (Budrecki Lech. *Dwuznaczność „The Turn of the Screw").* om. XII.

Jasienica Paweł
Fiat voluntas. (Mackiewicz Stanisław. *Zielone oczy).* om. VII; *Mała encyklopedia.* not. VII; *„Niegdyś".* (Heriot Edouard. *Jadis).* kryt. lit. I; *Pierwszy król.* art. III; *Wizje Prapolski.* e. IX; *Znowu o grzesznicy.* art. VI.

jasp
Nowe przekłady Marka Żywowa. not. VIII.

Jastrun Mieczysław
Juliusza Słowackiego księga legend. (Fragment). art. IX; * *Genezy.* (Głowiński Michał. *Metafora przestrzeni zamkniętej).* om. VI.

Jaworska Stefania
zob. *Listy niemieckie Witkacego do Romana i Stefanii Jaworskich.* (Teksty niemieckie przełożyła...). tłum. X.

J.B.
Plebiscyt „Teatru". not. XII.

jbrdz
Ach, te realia, te cytaty!... not. III.

jj
Stanisław Młodożeniec. (1895—1959). art. III.

jl
Francuskie nagrody literackie. not. II; *Gdy dwóch mówi to samo...* not. IV; *Krakowscy recenzenci.* not. III; *Nie ma „Za grobem zwycięstwa".* not. VII; PRZEGLĄD ZAGRANICZNY: *Francja.* kron. IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII; *Styp prosi na stypę.* not. XI.

Jodełko Tomasz
Kilka uwag o Bibliotece Powszechnej. art. XI.

jot
PRZEGLĄD ZAGRANICZNY: *Anglia. Czechosłowacja.* kron. VII.

Joyce James
* *Dublińczycy.* (Budrecki Lech. *Początek „Ulissesa").* om. VI; *Nocne opłakiwania Finnegana.* (Strzetelski Jerzy). proza. art. XII.

js
PRZEGLĄD ZAGRANICZNY: *Włochy.* kron. IV, VI, VIII, XI.

jsp
Polonica w Bułgarii. not. V.

K

Kabatc Eugeniusz
* *Za dużo słońca.* (Danek Bożena. *Za dużo słońca).* om. XI.

Kaden-Bandrowski Juliusz
Jedwabny węzeł. proza art. XI; * zob. Szypowska Irena. *(Juliusz Kaden-Bandrowski...).* wstęp. XI.

Kafka Franz
* zob. Karst Roman. *Listy Franza Kafki.* art. VI; * zob. Karst Roman. *Biografia Kafki.* art. IX.

Kamieńska Anna
*** *(Drzewo jest ruchome...).* w. III; *Korzenie.* w. III; *Mickiewicz i Słowacki po bułgarsku.* not. VI; *Pieśni Papuszy. („Pieśni Papuszy").* om. V; *Twarze w ruinach.* w. III; *Tragiczna książka.* (Bursa Andrzej. *Wiersze).* om. XII; *W krainie jasełkowej.* (Słobodnik Włodzimierz. *Ciężar ziemi).* om. VIII; *Wspomnienie pocałunku.* w. III; *Z młodej poezji emigracyjnej.* (Pankowski Marian. *Sto mil przed brzegiem).* om. I.

Kamiński Bronisław
*** *(Mój dom był...).* w. II; *** *(Oto połowa życia...).* w. II.

Karczewska Wanda
Odejście. (Fragmenty). proza art. IV; * *Odejście.* (Zengel Ryszard. *Księga pielgrzymstwa i losu ludzkiego).* om. XI.

Karst Roman
Biografia Kafki. art. IX; *Dwa bieguny niemieckiej krytyki.* art. I; *Jeszcze o encyklopedii.* not. VII; *Lion Feuchtwanger.* art. II; *Listy Franza Kafki.* art. VI; *Smutne i wesołe historie Dürrenmatta.* art. V.

Kaszyński Stanisław
Bruno Schulz po serbsku. not. XII; *Polonica jugosłowiańskie 1958.* not. V.

Kayser Wolfgang
Narrator w powieści. (Lam Andrzej). e. V.

Kästner Erich
* zob. rk. *Kästner.* not. IV.

Kądziela Jerzy
Żeromski w Rapperswilu. e. VIII.

kij
Antykwariat „Współczesności". not. IV; *Polskie nagrody literackie za rok 1958.* not. II; *Zmarł Ryszard Zengel.* not. XII.

Kijowski Andrzej
Akt zniszczenia. (Borowski Tadeusz. *Wybór opowiadań).* om. XI; *Groteska totalna.* kryt. lit. VII; *Jerzy Andrzejewski — szkic do portretu.* kryt. lit. VI; *Nad wodami Jordanu.* (Wyka Kazimierz. *Rzecz wyobraźni).* om. XII. *Nieznana powieść sprzed dwudziestu lat.* (Przybyszewska Stanisława. *Ostatnie noce Ventose'a).* om. IV; *Przegląd prasy.* spraw. I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, XI, XII.

Klewin Roman
Blake William. *Tygrys.* tłum. X; *Wagabunda.* tłum. X.

Klinger Witold
Hymn homerycki o Apollonie Delijskim. wstęp i tłum. XII.

Kocówna Barbara
Mehoffer w Paryżu. art. XII.

Kolcow Michał
* *Dziennik hiszpański.* (Wyka Jan. *„Dziennik hiszpański").* om. XII.

Kołakowski Leszek
Kapłan i błazen. Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia. art. X; *Tadeusz Kroński. (W pierwszą rocznicę śmierci).* wspom. VI.

Kołoniecki Roman
O Pawle Valéry. art. X; Valéry Paul. *Pytia.* tłum. X.

Komarnicka Wacława
Bogomołow W. *Iwan.* tłum. IV.

Komunikat
Centralnej Poradni Amatorskiego Ruchu Artystycznego (konkurs na sztukę). V; Dyrekcji Teatru „Syrena" w Warszawie (dot. ogłoszonego konkursu otwartego na komedię muzyczną, wodewil satyryczny względnie aktualną farsę lub krotochwilę). VII.

Konkurs
na widowisko regionalne dla Polonii. X.

Konwicki Tadeusz
* *Dziura w niebie.* (Danek Bożena. *Wielkie dramaty dorosłych dzieci).* om. XII.

Koprowski Jan
W Austrii o Polsce. art. XI.

Korespondencja: I, III, IV, VII, XI.

Kossak Zofia
* *Suknia Dejaniry.* (Lipski Jan Józef. *Tunika Nessusa czyli idea katolickiego państwa narodu polskiego).* om. I.

Kotarbiński Tadeusz
Consuetudo. (Naśladowanie Norwida). w. XI.

Kowalewski Stanisław
* *Godzina zwyciężonych.* (Bereza Henryk. *Szansa zwycięstwa).* om. X.

Kowalska Anna
Safona. proza art. II; * Safona. (Podhorska-Okołów Stefania. *Mit o Safonie).* om. IX.

Kowalski Józef Kazimierz
* *Czarna procesja.* (Biernacki Andrzej. *Wiech avant la lettre).* om. V.

Kozłowska Irena Jadwiga
* *Czarne niebo.* (Natanson Wojciech. *Na zasadzie przemożnych skojarzeń).* om. II.

Kożniewski Kazimierz
* *Zimowe kwiaty.* (Łubieński Tomasz. *Nic nowego).* om. IX.

Krasiński Zygmunt
* zob. W. N. *Zygmunt Krasiński w Heidelbergu.* not. X.

Kraszewski Józef Ignacy
* zob. Harhala Jan. *Jeszcze w sprawie „Interlokucji papieskiej do Kraszewskiego".* koresp. I; * zob. Pawlicki Hieronim. *W sprawie „Interlokucji papieskiej do Kraszewskiego".* koresp. X/58; * zob. Trepiński Antoni. *Interlokucja papieska do Kraszewskiego.* art. VII/58.

Krejczi Karol
Jeszcze kilka słów o ludowości „Balladyny". art. IX.

Kroński Tadeusz
* zob. Kołakowski Leszek. *Tadeusz Kroński. (W pierwszą rocznicę śmierci).* wspom. VI.

Krzysztoń Jerzy
* *Sandżu i Paweł.* (Bereza Henryk. *Przed pisarską decyzją).* om. V.

Krzywicki Ludwik
* *Dzieła.* * *Wspomnienia.* (Najder Zdzisław. *„Wspomnienia"* Ludwika Krzywickiego). om. I.

Krzyżanowski Jerzy R.
Odnalezione listy Conrada. not. VI; *Socjologia literatury czyli odkrycie Ameryki.* art. VI.

Krzyżanowski Julian
Nieznane drobiazgi sienkiewiczowskie. art. I; *Twórca nowoczesnego dramatu polskiego.* art. IX.

Książka miesiąca: I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII.

Książki nadesłane: II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII.

Kurek Jalu

* *Gwiazda spada.* (Durski Stefan. *„Gwiazda spada"*). om. VI.

Kuśniewicz Andrzej

* *Diabłu ogarek.* (Kwiatkowski Jerzy. *Między Freudem a Ukrainą*). om. VIII; *Julietta i Justyna.* w. III; *Przygoda.* w. III.

Kwiatkowski Jerzy

Charaktery w czasie. (Filipowicz Kornel. *Profile moich przyjaciół.* om. II; *Dwie Wisławy Szymborskie.* (Szymborska Wisława. *Wołanie do Yeti*). om. I; *Koszmary i przedmieścia.* (Socha-Lisowska Teresa. *Wiersze*). om. IV; *Między Freudem a Ukrainą.* (Kuśniewicz Andrzej. *Diabłu ogarek*). om. VIII; *Nowa miłość.* (Poświatowska Halina. *Hymn bałwochwalczy*). om. VII; *Wilde, głoski, Schopenhauer. O „Oktostychach" Jarosława Iwaszkiewicza.* kryt. lit. III.

L

Lachmann Piotr

Finał. w. IV; *** *(Patrzyliśmy na domy...).* w. XII; *Postęp.* w. IV; *** *(Po trotuarze raz...).* w. XII; *Środa popielcowa w Kolonii.* proza poet. IV; *** *(To jest dzień...).* w. XII; *** *(Więc powiadasz poeta...).* w. XII.

Lam Andrzej

Kayser Wolfgang. *Narrator w powieści.* tłum. V.

Lec Stanisław Jerzy

Drżące dusze nasze. w. I; *Grona.* w. I; *Jestem oszustem.* w. I; * *Kpię i pytam o drogę.* * *Myśli nieuczesane.* * *Z tysiąca i jednej fraszki.* (Głowiński Michał. *Aforyzmy, fraszki, liryki*). om. XI; *Nad potokiem.* w. I; *O bieliźnie.* w. I; *** *(Widokówka z Cyrhli:...).* w. I; *Z popiołów.* w. I.

Leja Magda

* *Histeryczka.* (Danek Danuta. *„Histeryczka" Magdy Leji*). om. IX.

Lem Stanisław

* *Inwazja z Aldebarana.* (Łubieński Tomasz. *Przepowiednie Lema*). om. VII; *Science-Fiction.* art. II; * *Śledztwo.* (Lipski Jan Józef. *Gentleman niczemu się nie dziwi*). om. VI.

Lessa Origines

Bogata literatura bardzo biednych ludzi. Opracowała Wrzoskowa Janina. art. XII.

Leśmian Bolesław

* zob. Trznadel Jacek. *Uwagi o Leśmianie.* kryt. lit. II.

Leśnodorski Zygmunt

* *Wspomnienia i zapiski.* (Natanson Wojciech. *Wspomnienia Zygmunta*). om. VIII.

Lewin Leopold

TATRZAŃSKI TRYPTYK. Kozica. Orzeł. Koncert. w. III.

Lichański Stefan

Po konkursie Wydawnictwa Łódzkiego. art. IV; *Odyseja naszych czasów.* art. VII.

Lichniak Zygmunt

* *Monologi kibica literackiego.* (Głowiński Michał. *Niby-krytyka*). om. VIII.

Lipski Jan Józef

Histeria. (Grochowiak Stanisław. *Lamentnice*). om. III; *Gentleman niczemu się nie dziwi.* (Lem Stanisław. *Śledztwo*). om. VI; *Między Bogiem, historią a laickim piekłem sumienia i samotności.* (Terlecki Władysław. *Podróż na wierzchołku nocy*). om. II; *Poezja na krawędzi.* (Czachorowski Stanisław. *Echo przez siebie*). om. V; *Poza ossendowszczyznę.* (Grzędziński January. *Pasterz z gór Atlasu*). om. IX; *Rozdział drugi.* (Białoszewski Miron. *Rachunek zachciankowy*). om. VII; *Stodolane „merdre".* not. X; *Tunika Nessusa czyli idea katolickiego państwa narodu polskiego.* (Kossak Zofia. *Suknia Dejaniry*). om. I; *Zwierciadło nie stendhalowskie.* (Promiński Marian. *Twarze przed lustrem*). om. IV.

Lisowski Jerzy

Bourrilly Jean. *O doświadczeniu poetyckim młodego Słowackiego.* tłum. IX; Douassot Jean. *Gana.* (Fragment powieści). tłum. II; *Gana albo koszmar nieuświadomiony.* art. II; *Nad „Tristramem Shandy", uwagi niekompetentne acz nieudolnie w stylu Sterne'a utrzymane.* e. IV; Roy Claude. *Claude Levi-Strauss albo w pogoni za istotą człowieczeństwa.* tłum. VIII.

Lorca Federico Garcia

* *Poezje wybrane.* (Naganowski Egon. *Hiszpania ze snów*). om. IX.

Löw Ryszard

Przekłady hebrajskie z literatury polskiej. not. VIII.

Ł

Łanowski Zygmunt

Miller Henry. *Via Dieppe-Newhaven.* tłum. VIII.

Łastik Salomon

Sekret geniuszu pisarskiego. (Szolem-Alejchem 1859—1916). kryt. lit. VIII.

Łubieński Tomasz

Nic nowego. (Koźniewski Kazimierz. *Zimowe kwiaty*). om. IX; *Nowość.* (Ziemilski Andrzej. *Filar Pysznego Szczytu i inne opowiadania antysportowe*). om. XI; *Poszukiwania.* (Bratny Roman. *Szczęśliwi torturowani*). om. VIII; *Przepowiednie Lema.* (Lem Stanisław. *Inwazja z Aldebarana*). om. VII.

M

Mach Wilhelm

Życie duże i małe. proza art. V, VI; * *Życie duże i małe.* (Bereza Henryk. *Jak pisze Mach?*). om. X.

Maciąg Włodzimierz
Jeszcze jedno tragiczne pokolenie. (Ruth-Buczkowski Marian. *Tragiczne pokolenie*). om. I; *„Kronika obyczajów"*. (Putrament Jerzy. *Kronika obyczajów*). om. VIII; *Oświęcim, życie, ideologia.* (Hołuj Tadeusz. *Koniec naszego świata*). om. III; *Stanisław Brzozowski.* art. XI; *Teraźniejszość Kazimierza Brandysa.* (Brandys Kazimierz. *Wspomnienia z teraźniejszości*). om. X; *Urocza rekwizytornia.* (Stern Anatol. *Zabawa w piekło*). om. V; *Zapolska i Paryż.* (Zapolska Gabriela. *Publicystyka*). om. VII.

Maciejewski Janusz
Nowa powieść Aleksandra Jackiewicza. (Jackiewicz Aleksander. *Śmierć donżuana*). om. VIII.

Mackiewicz Stanisław
* *Zielone oczy.* (Jasienica Paweł. *Fiat voluntas*). om. VII.

Majakowski Włodzimierz
* zob. Szkłowski Wiktor. *O Majakowskim.* e. (szkic). V.

Malewska Hanna
* *Opowieść o siedmiu mędrcach.* (Bereza Henryk. *Świat był w porządku*). om. VII.

Malinowski Bronisław
* zob. Najder Zdzisław. *Bronisław Malinowski.* art. II.

Marczak-Oborski Stanisław
Wacław Bojarski urodzony... wstęp. II.

mb
Przyszłość, która już się zaczęła. art. VIII.

Mehoffer Józef
* zob. Kocówna Barbara. *Mehoffer w Paryżu.* art. XII.

Melcer Wanda
* *Aleja Niepodległości.* (Podhorska-Okołów Stefania. *Dżungla czy oaza?*). om. VIII.

Micińska Halina
Pod górą królowej Bony. proza art. X.

Mickiewicz Adam
* *Pan Tadeusz.* (Saula Djordje. *Nad serbochorwackim przekładem „Pana Tadeusza"*). art. II; * zob. Kamieńska Anna. *Mickiewicz i Słowacki po bułgarsku.* not. VI; * zob. W. N. *„Mickiewicz-Blätter".* not. XI.

Międzyrzecki Artur
Cette dame. w. VI; *„Na brzegi Nilu, w Afryki pustynie..."* e. IX; *Noc darowana.* w. VI; * *Powrót do Sorrento.* (Stryjkowski Julian. *Rąbek Włoch*). om. III.

Mikulski Tadeusz
* zob. Świdwińska Zofia. *Garść fiołków.* art. I.

Miller Henry
Via Dieppe-Newhaven. (Łanowski Zygmunt). proza art. VIII.

Młodożeniec Stanisław
* *Wiersze wybrane.* (Sławiński Janusz. *Poezje Młodożeńca*). om. V; * zob. jj. *Stanisław Młodożeniec. (1895—1959).* art. III.

Modrzejewska Helena
* zob. Natanson Wojciech. *Znaczenie mają — fakty.* om. V.

Morstin Ludwik Hieronim
* *Tetralogia antyczna.* (Natanson Wojciech. *Z miłością do Hellady*). om. VII.

Mortkowicz Olczakowa Hanna
Wspomnienie o Marku Eigerze-Napierskim. wspom. VII.

N

Naganowski Egon
Hiszpania ze snów. (Lorca Federico Garcia. *Poezje wybrane*). om. IX; * *Magiczny klucz. Opowieść o życiu i twórczości młodego Martina Andersena Nexö.* Pędziński Zbigniew. *Portretowanie pisarza*). om. XI.

Najder Zdzisław
Bronisław Malinowski, art. II; *Gramatyka metafory.* not. VIII; *Prezentacja filozofii amerykańskiej.* art. III; *„Wspomnienia" Ludwika Krzywickiego.* (Krzywicki Ludwik. *Dzieła. Wspomnienia*). om. I.

Nałkowska Zofia
* *Niecierpliwi.* (Głowiński Michał. *Trzy poetyki „Niecierpliwych"*). om. III.

Natanson Wojciech
Na zasadzie przemożnych skojarzeń. (Kozłowska Irena Jadwiga. *Czarne niebo*). om. II; *Nowa książka Antoniego Olchy.* (Olcha Antoni. *Szumią dęby nad Iguassu*). om. XII; *Opowiadania Mariana Turwida.* (Turwid Marian. *Żelazny Krzyż*). om. II; *O współczesnej wyobraźni.* art. X; *Sprawa niepokoju.* (Filipowicz Kornel. *Jutro znów wojna*). om. III; *Uniwersytet Jagielloński.* (Barycz Henryk. *Alma Mater Jagellonica*). om. VI; *Wspomnienia Zygmunta.* (Leśnodorski Zygmunt. *Wspomnienia i zapiski*). om. VIII; *Z miłością do Hellady.* (Morstin Ludwik Hieronim. *Tetralogia antyczna*). om. VII; *Znaczenie mają — fakty.* (Got Jerzy, Szczublewski Józef. *Helena Modrzejewska*). om. V.

Na widnokręgu: I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII.

Nel Siedlecki Janusz, Olszewski Krystyn, Borowski Tadeusz
* *Byliśmy w Oświęcimiu.* (Wyka Jan. *Filozoficzny przewodnik po Oświęcimiu*). om. VI.

Norwid Cyprian Kamil
* zob. Przyboś Julian. *Próba Norwida.* art. (e). IV.

Noty: I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII.

Nowak Tadeusz
Grzechotka. w. VIII; *Przyśpiewka o ziemi.* w. VIII.

Nowakowski Marek
* *Ten stary złodziej.* (Bereza Henryk. *Królestwo sprawiedliwości*). om. III.

O

Odezwa
konkursowa Polskiego Towarzystwa Historycznego T-wa Wiedzy Powszechnej i Wydawnictwa „Wiedza Powszechna". VII.

Od redakcji
(W numerze niniejszym drukujemy...). not. IV.

Olcha Antoni
* *Szumią dęby nad Iguassu.* (Natanson Wojciech. *Nowa książka Antoniego Olchy*). om. XII.

Ostańkowicz Czesław
* *Czarna z komanda Bayer.* (Głowiński Michał. *Pozory autentyku*). om. III.

Otwinowski Stefan
* *Marionetki.* (Danek Danuta. *Marionetki*). om. X.

Ożóg Jan Bolesław
Pamiętliwi. w. XI; *Prawa.* w. XI; *To imię liścia.* w. XI.

P

Pachucka Romana
* *Pamiętniki z lat 1886—1914.* (Podhorska-Okołów Stefania. *Polskie sufrażystki*). om. II.

* **Pamiętniki nauczycieli-weteranów.** (Czekalski Eustachy. *„Pamiętniki nauczycieli-weteranów"*). om. I.

Pankowski Marian
* *Sto mil przed brzegiem.* (Kamieńska Anna. *Z młodej poezji emigracyjnej*). om. I.

Parnicki Teodor
* zob. Billip Witold. *Nad powieściami T. Parnickiego.* e. VI.

Parun Vesna
Śpiący młodzieniec. (Stoberski Zygmunt). w. I.

Persiko Meir
*** *(Cepy cepy i jakie...).* w. IV;
*** *(Patrzenie rudzieje wieczorem).* w. IV.

Pędziński Zbigniew
Portretowanie pisarza. (Naganowski Egon. *Magiczny klucz. Opowieść o życiu i twórczości młodego Martina Andersena Nexö*). om. XI.

Pieścikowski Edward
Drobiazgi Sienkiewiczowskie. art. IV;

* **Pieśni Papuszy.** (Kamieńska Anna. *Pieśni Papuszy"*). om. V.

Piętak Stanisław
Dach. w. II; *Miłość.* w. II; *O Czechowiczu.* e. (wspom.). XI; *Po pogromie.* w. II; * *Szczęście i cierpienie.* (Słucki Arnold. *„Poeta powieści" czyli obsesja czasu przeszłego*). om. XI; *Ziemia, niebo.* w. II.

Pilot Marian
1958. (Tysiąc dziewięćset pięćdziesiąt osiem). proza art. IV.

Piotrowski Andrzej
Krzyk otwarty. w. VII; *Ululał.* w. VII.

Piotrowski Włodzimierz
Drzewo. w. I.

Piskor Aleksander
* *Siedem Ekscelencji i jedna Dama.* (Czekalski Eustachy. *Wielki świat Galicji*). om. X.

Płomieński Jerzy Eugeniusz
Wacław Berent jako pisarz społeczno-narodowy. e. IV; * zob. *Od redakcji.* not. IV.

Podhorska-Okołów Stefania
Dżungla czy oaza? (Melcer Wanda. *Aleja Niepodległości*). om. VIII; *Książka o starości i pracy.* (Ficowski Jerzy. *Wspominki starowarszawskie*). om. VII; *Książka o domu.* (Starowieyska-Morstinowa Zofia. *Dom*). om. X; *Księga tęsknoty.* (Iłłakowiczówna Kazimiera. *Niewczesne wynurzenia*). om. I; *Miasto bez antenatów.* (Duninówna Helena. *Gawędy o dawnej Łodzi*). om. III; *Mit o Safonie.* (Kowalska Anna. *Safona*). om. IX; *Młodość Tyrteusza.* (Chamiec Jadwiga. *Cięższą podajcie mi zbroję*). om. VI; *Polskie sufrażystki.* (Pachucka Romana. *Pamiętniki z lat 1866—1914*). om. II: *Salony i kazamaty.* (Wilkońska Paulina. *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim Warszawy*). om. XII; *Tęsknota za wielkością.* (Brzęczkowski Jerzy. *Nocny gość*). om. V.

Pogonowska Anna
Gąszcze. w. XII; *Gwiazdy mają węch.* w XII; *Mury.* w. XII.

Polskie wiersze cudzoziemców:
Chadzinikolau Nikos, Lachmann Piotr, Persiko Meir, Thanh-Le. IV.

Pomiałowski Mikołaj
* *Obrazki z bursy.* Śliwowski René. *„Obrazki z bursy"* Mikołaja Pomiałowskiego). om. IV.

Pomian Krzysztof
Filozofia Miguela de Unamuno. art. III; *Nowa fizyka i nowy światopogląd.* art. VI; *Świadomość zreifikowana.* art. VII.

Pomianowski Jerzy
Babel Izaak. *Guy de Maupassant. Tak to robiono w Odessie.* tłum. I.

Pomorska Krystyna
Szkłowski Wiktor. *O Majakowskim.* tłum. V.

Poświatowska Halina
* *Hymn bałwochwalczy.* (Kwiatkowski Jerzy. *Nowa miłość*). om. VII.

Potocki Jan
* *Podróże.* (Greń Zygmunt. *Jan Potocki. Szkic z „Podróży" i z wyobraźni*). kryt. lit. XII.

Potworowski Piotr
* zb. *Wystawa Potworowskiego.* not. II.

Prokop Jan
ANIOŁ I JAKUB. O takim co miał w głowie zapalniczkę. Suita później staropolska (z kaktusami). Chrabąszcze. Moszenniki. W stronę Dickensa. Maślaki. Livre d'images. Biała woda. Święty Domicjan. proza poet. X; *Od Larbauda do Harasymowicza. (Z historii „dłuższych form liryki").* e. XII; *O poezji Chara.* art. VIII.

Promiński Marian
* *Twarze przed lustrem.* (Lipski Jan Józef. *Zwierciadło nie stendhalowskie*). om. IV.

Prus Bolesław
* zob. Tita Stanisław. *Bolesław Prus i Mścisław Godlewski.* art. XII.

Przyboś Julian
Ja świat... e. IX; * *Narzędzie ze światła.* (Głowiński Michał. *Liryka Światowida*). om. I; *O metaforze.* art. III; *Próba Norwida.* art. (e). IV; *Z nie ugaszonym pragnieniem Tantala.* koresp. IV.

Przybyszewska Stanisława
* *Ostatnie noce Ventose'a.* (Kijowski Andrzej. *Nieznana powieść sprzed dwudziestu lat*). om. IV.

Przybyszewski Stanisław
* zob. Zengel Ryszard. *Wieczna legenda Przybyszewskiego.* kryt. lit. V.

Putrament Jerzy
* *Kronika obyczajów.* (Maciąg Włodzimierz. *„Kronika obyczajów"*). om. VIII.

R

r
Co czytają Anglicy? not. IV; *Faulkner o sobie i innych.* not. XII; *Historia jednej rzeźby.* not. V; *Non-sellery.* not. X; *Uniwersytecka wiedza o literaturze i krytyka.* not. XI; *Z warsztatu pisarzy.* not. VI.

Rabinowicz S. (Szolem-Alejchem)
* zob. Łastik Salomon. *Sekret geniuszu pisarskiego. ((Szolem-Alejchem 1859—1916).* e. (kryt. lit.). VIII.

Ratkowicz Risto
Ikona. (Stoberski Zygmunt). w. I.

Reverzy Jean
Straty. (Chądzyńska Zofia). proza art. XII.

Rilke Rainer Maria
* zob. rk. *Nieznana nowela Rilkego.* not. X.

rk
Co czytają Niemcy? not. IV; *Czas powieściowy,* art. X; *Fermenty wśród hiszpańskich pisarzy.* not. VI; *Gdzie są dramatopisarze?* not. IX; *Gorzki chleb dramatopisarzy.* not. VII; *Kästner.* not. IV; *Kto kupuje i czyta książki?* not. IX; *Listy niemieckich pisarzy.* not. I; *Niemiecka literatura w Polsce.* art. III; *Nieznana nowela Rilkego.* not. X; *O nas za granicą.* not. XII; PRZEGLĄD ZAGRANICZNY: *Austria.* kron. XII; *Niemcy.* kron. IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII; *Puścizna po Brechcie.* not. VI; *Tomasz czy Henryk Mann?* not. V; *Ucieczka od historii.* not. VIII.

Roy Claude
Claude Lévi-Strauss albo w pogoni za istotą człowieczeństwa. (Lisowski Jerzy). art. VIII.

Różewicz Tadeusz
* *Formy.* (Sławiński Janusz. *Obsesja formy*). om. II; * *Formy.* (Wyka Kazimierz. *Dwa razy Różewicz*). e. I; *Przerwany egzamin.* proza art. X; *Tolerancja.* proza art. III.

Rudnicki Adolf
* *Lato.* (Bereza Henryk. *„Lato" po latach*). om. XII; * *Niekochana.* (Zengel Ryszard. *„Niekochana"*). om. VIII.

Ruth-Buczkowski Marian
* *Tragiczne pokolenie.* (Maciąg Włodzimierz. *Jeszcze jedno tragiczne pokolenie*). om. I.

* **Rzecz Poetycka. Młodzi.** (Głowiński Michał. *Młodzi 1959*). om. VII.

* **Rzecz Poetycka. Tworzywo.** (Sławiński Janusz. *Poeci wobec tworzywa*). om. I.

S

Sadowska Barbara
Koń. w. VI; *Pożar.* w. VI; *Zamiast.* w. VI.

Sainte-Beuve
* *Wybór pism.* (Zengel Ryszard. *Były znowu wakacje*). om. X.

Sarraute Nathalie
Era podejrzliwości. (Bieńkowska Wiera). e. (art.). V.

Saula Djordje
Nad serbochorwackim przekładem „Pana Tadeusza". (Uwagi tłumacza). art. II.

Sawrymowicz Eugeniusz
Miscellanea o Juliuszu Słowackim. art. IX.

S.D.
Amerykańskie polonica literackie. not. II.

Sękulska Wanda
Las. proza art. XII.

Siatkowski Zbigniew
* *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza.* (Wyka Kazimierz. *Dwa razy Różewicz*). e. I.

Sienkiewicz Henryk

* zob. Krzyżanowski Julian. *Nieznane drobiazgi Sienkiewiczowskie*. art. I; * zob. Pieścikowski Edward. *Drobiazgi Sienkiewiczowskie*. art. IV.

Skwarczyńska Stefania

* *Leona Schillera trzy opracowania „Nieboskiej komedii" w dziejach jej inscenizacji w Polsce*. (Iwaszkiewicz Jarosław. *Aktualność „Nieboskiej")*. kryt. lit. XII.

Sławiński Janusz

Lingwistyka i poetyka. art. II; *Nowe opowiadania Kazimierza Truchanowskiego*. (Truchanowski Kazimierz. *Piękny warkocz Bereniki)*. om. X; *Obsesja formy*. (Różewicz Tadeusz. *Formy)*. om. II; *Poeci wobec Tworzywa*. (*Rzecz Poetycka. Tworzywo)*. om. I; *Poezje Młodożeńca*. Młodożeniec Stanisław. *Wiersze wybrane)*. om. V; *Wieczór nad albumem starych fotografii*. (Wołoszynowski Julian. *Opowiadania podolskie)*. om. VI; *Z cyklu emigracyjnych rozrachunków*. (Choromański Michał. *Prolegomena do wszelkich nauk hermetycznych)*. om. III; *Zielone ptaki*. (Śpiewak Jan. *Zielone ptaki)*. om. IX.

Słobodnik Włodzimierz

* *Ciężar ziemi*. (Kamieńska Anna. *W krainie jasełkowej)*. om. VIII.

Słonimski Antoni

* *Nowe wiersze*. (Żuławski Juliusz. *Niepogodzeni z bezsensem istnienia)*. om. XI; *Sekret*. w. III.

Słowacki Juliusz

* zob. Bieńkowski Zbigniew. *Za grzechy moderny*. e. IX; * zob. Bourrilly Jean. *O doświadczeniu poetyckim młodego Słowackiego*. art. X; * zob. Csató Edward. *„Maria Stuart" czyli młodzieńcza rozterka*. kryt. lit. IX; * zob. Flukowski Stefan. *Wizyty*. (Fragment). proza art. X; * zob. Hertz Paweł. *Uwagi o listach Słowackiego i na ich marginesie*. art. IX; * zob. Iwaszkiewicz Jarosław. *Pogrzeb Słowackiego*. X; zob. Jasienica Paweł. *Wizje Prapolski*. e. IX; * zob. Jastrun Mieczysław. *Juliusza Słowackiego księga legend*. (Fragment). art. IX; * zob. W. N. *Jean Bourilly o Słowackim*. not. XI; * zob. Kamieńska Anna. *Mickiewicz i Słowacki po bułgarsku*. not. VI; * zob. Krejczi Karol. *Jeszcze kilka słów o ludowości „Balladyny"*. art. IX; * zob. Krzyżanowski Julian. *Twórca nowoczesnego dramatu polskiego*. art. IX; * zob. Międzyrzecki Artur. *„Na brzegi Nilu, w Afryki pustynie..."* e. IX; * zob. Przyboś Julian. *Ja świat...* e. IX; * zob. Starnawski Jerzy. *Pierwsi czytelnicy młodzieńczej twórczości Słowackiego*. art. IX; * zob. Sawrymowicz Eugeniusz. *Miscellanea o Juliuszu Słowackim*. art. IX; * zob. W. N. *Słowacki obecny... i nieobecny*. not. IX.

Słucki Arnold

Cierpienia hochsztaplera. w. VII; *„Poeta powieści" czyli obsesja czasu przeszłego*. (Piętak Stanisław. *Szczęście i cierpienie)*. om. XI; *Tragedia sowizdrzalska*. w. VII.

Smochowska-Petrowa Wanda

Książka polska w Bułgarii, art. XII.

Socha-Lisowska Teresa

* *Wiersze*. (Kwiatkowski Jerzy. *Koszmary i przedmieścia)*. om. IV.

Spender Stephen

Poeta angielski w świecie współczesnym. art. I.

Sroka Mieczysław

Listy — dziennik myśli Brzozowskiego. arch. VII.

Starnawski Jerzy

Pierwsi czytelnicy młodzieńczej twórczości Słowackiego. art. IX.

Starowieyska-Morstinowa Zofia

* *Dom*. (Podhorska-Okołów Stefania. *Książka o domu)*. om. XI.

Steinbeck John

* *Na wschód od Edenu*. (Bieńkowski Zbigniew. *Laurka dla sentymentalizmu)*. om. IV.

Stern Anatol

* *Zabawa w piekło*. (Maciąg Włodzimierz. *Urocza rekwizytornia)*. om. V.

Stoberski Zygmunt

Galogaża Slobodan. *Od rana do rana. Zabawy. Za stołem*. tłum. I; Parun Vesna. *Śpiący młodzieniec*. tłum. I; *Ratković Ristо. Ikona*. tłum. I.

Stolarek Zbigniew

Z poezji murzyńskiej. Kołysanka Haussa. Pigmejski taniec zwierząt. Pieśni Pigmejów do tęczy. Pieśń Pigmejów o śmierci. Pieśń wojenna Baule. Pieśń wojenna łuczników dawnego królestwa Dahomey. Pieśń żałobna Ewe. Piosenka Peul. Śpiew kobiet dawnego królestwa Dahomey. Śpiew Murzynów Bantu o błędnych ognikach. Tam-tam pogrzebowy Mossich. Taneczna piosenka Bayololo. II ((Druga) taneczna piosenka Bayololo. tłum. VII.

Stradecki Janusz

* *Julian Tuwim — bibliografia*. (Głowiński Michał. *Bibliografia do czytania)*. om. X.

Stryjkowski Julian

Rąbek Włoch. (Międzyrzecki Artur. *Powrót do Sorrento)*. om. III; *Ucieczka*. Rozdział dwunasty. proza art. I.

Strzetelski Jerzy

Stopiewnie James Joyce'a. art. XII; Joyce James. *Nocne opłakiwania Finnegana*. tłum. XII.

Szenic Stanisław

* *Królewskie kariery warszawianek*. (Frühling Jacek. *Pod pretekstem amorów)*. om. IX.

Szkłowski Wiktor

O Majakowskim. (Pomorska Krystyna). e. (szkic). V.

Szolem-Alejchem

* zob. Rabinowicz S.

Szwed Leon
Chłopiec mówi. w. V; *Człowiek gotujący raki.* w. V; *Ucieczka.* proza art. III; *Wielokształtna nagość aktora.* w. V; *W oczach pana Chagalla.* w. V; *Z kotem przy otwartym piecu.* w. V.

Szymborska Wisława
Małpa. w. IV; *Przy winie.* w. IV; *Reszta* w. IV; * *Wołanie do Yeti.* (Kwiatkowski Jerzy. *Dwie Wisławy Szymborskie).* om. I; *W rzece Heraklita.* w. IV.

Szypowska Irena
(Juliusz Kaden-Bandrowski...). wstęp. XI; zob. Kaden-Bandrowski Juliusz. *Jedwabny węzeł.* oprac. XI.

S

Śliwowski René
Czechow i Katarzyna Mansfield. art. III; *„Obrazki z bursy"* Mikołaja Pomiałowskiego. (Pomiałowski Mikołaj. *Obrazki z bursy).* om. IV; *Zoszczenko.* (Zoszczenko Michał. *Rozkosze kultury).* om. VIII; *Z radzieckiej prasy literackiej.* art. IV, VI.

Śpiewak Jan
* *Zielone ptaki.* (Sławiński Janusz. *Zielone ptaki.).* om. IX.

Świdwińska Zofia
Garść fiołków. art. I.

T

t
Awantura o teatr. not. V; *Hemingway o sobie, literaturze i krytykach.* not. VIII.

Tatarkiewicz Władysław
* *Historia filozofii.* (zn. *Nowe wydanie Tatarkiewicza).* not. III.

Terlecki Władysław
* *Podróż na wierzchołku nocy.* (Lipski Jan Józef. *Między Bogiem, historią a laickim piekłem sumienia i samotności).* om. II.

Thanh-Le
Chcę i nie chcę. w. IV.

Tita Stanisław
Bolesław Prus i Mścisław Godlewski. art. XII.

Truchanowski Kazimierz
* *Piękny warkocz Bereniki.* (Sławiński Janusz. *Nowe opowiadania Kazimierza Truchanowskiego).* om. X.

Trznadel Jacek
Uwagi o Leśmianie. kryt. lit. II.

Turwid Marian
* *Żelazny Krzyż.* (Natanson Wojciech. *Opowiadania Mariana Turwida).* om. II.

U

Unamuno Miguel, de
* zob. Pomian Krzysztof. *Filozofia Miguela de Unamuno.* art. III.

V

Valéry Paul
Pytia. (Kołoniecki Roman). w. X; * zob. Kołoniecki Roman. *O Pawle Valéry.* art. X.

W

Wandurski Witold
* *Wiersze i dramaty.* (Wyka Jan. *Poezja przedmieścia i teatr ludowy).* om. VIII.

Ważyk Adam
* *Mity rodzinne.* (Zengel Ryszard. *Mit przygody).* om. IV.

Weyssenhoff Józef
* zob. Grzymała-Siedlecki Adam. *Nasz baron.* e. X.

wi
Co miesiąc dramat. not. IV.

Wilkońska Paulina
* *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim Warszawy.* (Podhorska-Okołów Stefania. *Salony i kazamaty).* om. XII.

Wilson Angus
* *Anglosaskie pozy.* (Budrecki Lech. *„Anglosaskie pozy").* om. V.

Wilson Colin
* *Outsider.* (Greń Zygmunt. *Outsider z naszej dzielnicy).* om. XI.

Witkiewicz Stanisław Ignacy
Listy niemieckie Witkacego do Romana i Stefanii Jaworskich. X.

W.N.
Co czytają Francuzi? not. IX; *Co to jest szmira?* not. II; *Dlaczego nie protestują?* not. I; *Hodowla dzikości?* not. IV; *Ile tłumaczymy z francuskiego.* not. III; *Ile wydaje Francja na kulturę.* not. II; *Jak pracuje „Ars Polona".* not. VIII; *Jean Bourilly o Słowackim.* not. XI; *„Mickiewicz—Blätter".* not. XI; *„Groby świecące".* not. XII; *„Mięso, warzywa i chleb wystarczą".* not. IV; *„Nasi przyjaciele autorzy".* not. X; *Na sztambuchu polskich wierszy.* not. X; *Niemal językiem Alcesta.* not. I; *Pięciolecie.* not. XII; *Prywatne życie pisarza.* not. II; *Redaktor Walter Weideli.* not. VI; *Słowacki obecny... i nieobecny.* not. IX; *Społeczna praca pisarza.* not. I; *Sprawa warszawskiego Zamku.* not. VI; *Tysiąclecie wzajemności.* not. XI; *Zygmunt Krasiński w Heidelbergu.* not. X.

Wojciechowska Kalina
Nieodpowiedzialne wyroki, koresp. XI; *Powieść — dokument dzisiejszej Hiszpanii.* art. VIII; *Współczesna powieść hiszpańska.* (Cela Camilo José. *Mis paginas preferidas).* om. IV.

Wołoszynowski Julian
* *Opowiadania podolskie.* (Sławiński Janusz. *Wieczór nad albumem starych fotografii).* om. VI.

Woroszylski Wiktor

Cztery zimy. w. V; *Jeszcze wcześnie.* w. V; *Niedorzeczność.* w. V; *Nocny wjazd do Fergany.* w. V; *Powrót wierszy.* w. V.

W pięciolecie śmierci Zofii Nałkowskiej. XII.

W poprzednim numerze: I, II, III. IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII.

Wrzoskowa Janina

Lessa Origines. *Bogata literatura bardzo biednych ludzi.* oprac. XII.

Wśród książek: I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII.

Wygodzki Stanisław

Koncert życzeń. proza art. VIII.

Wyka Jan

Drelichowe bluzy i blaszane orzełki. (Drzewiecki Henryk. *Firuleje).* om. IV; *„Dziennik hiszpański".* (Kolcow Michał. *Dziennik hiszpański).* om. XII; *Filozoficzny przewodnik po Oświęcimiu.* (Nel Siedlecki Janusz, Olszewski Krystyn, Borowski Tadeusz. *Byliśmy w Oświęcimiu).* om. VI; *Poezja przedmieścia i teatr ludowy.* (Wandurski Witold. *Wiersze i dramaty).* om. VIII; *Prowincjonalny pamiętnik.* (Hulka-Laskowski Paweł. *Mój Żyrardów. Z dziejów polskiego miasta i życia pisarza).* om. III.

Wyka Kazimierz

Dwa razy Różewicz. (Różewicz Tadeusz. *Formy.* Siatkowski Zbigniew. *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza).* e. (om). I; * *Rzecz wyobraźni.* (Kijowski Andrzej. *Nad wodami Jordanu).* om. XII.

Z

Zabołocki Mikołaj

* Zob. zf. *Zabołocki — poeta nieznany.* not. III.

Zagórski Jerzy

Erynie. w. VI; *Proceptor. Wspomnienie o Józefie Czechowiczu.* wspom. XI; *Roland.* w. V.

Zapolska Gabriela

* *Publicystyka.* (Maciąg Włodzimierz. *Zapolska i Paryż).* om. VII.

zb

Co nowego w romańszczyźnie? art. V; *Granice cybernetyki.* art. IV; *Nowa szansa Ferdydurke.* not. I; *Tendencje strukturalne.* not. II; *Walor nieoryginalności.* not. III; *Właściwe analogie.* not. I; *Wystawa Potworowskiego.* not. II.

Zengel Ryszard

Były znowu wakacje. (O Sainte-Beuve'ie). om. X; *Księga pielgrzymstwa i losu ludzkiego.* (Karczewska Wanda. *Odejście).* om. XI; *Mit przygody.* (Ważyk Adam. *Mity rodzinne).* om. IV; *„Niekochana".* (Rudnicki Adolf. *Niekochana).* om. VIII; *Powieść literacka Tadeusza Brezy.* (Breza Tadeusz. *Adam Grywałd).* om. I; *Powieść niewykorzystanej szansy.* (Choromański Michał. *Szpital Czerwonego Krzyża).* om. VII; *Wieczna legenda Przybyszewskiego.* (Helsztyński Stanisław. *Przybyszewski).* kryt. lit. V; *Zjazd naukowy polonistów.* (Naukowy Zjazd Polonistów: W-wa 10—13.XII.1958). spraw. II; * zob. kij. *Zmarł Ryszard Zengel.* not. XII.

zf

Zabołocki — poeta nieznany. not. III; PRZEGLĄD ZAGRANICZNY. Związek Radziecki. kron. IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII.

Zielińska Donata

Czapek nieznany. art. XII.

Zieliński Stanisław

Ciastko z kremem. proza art. VII.

Ziemilski Andrzej

* *Filar Pysznego Szczytu i inne opowiadania antysportowe.* (Łubieński Tomasz. *Nowość.* om. XI.

zm

Nowe wydanie Tatarkiewicza. not. III; *Poetyka Sarbiewskiego.* not. II; *„Silviludia" plagiatem.* not. V.

Zonszajn Jakub

Jesteś dniem. w. III; Może ty. w. III; *Ostatnie słowo.* w. III.

Zoszczenko Michał

* *Rozkosze kultury.* (Śliwowski René. *Zoszczenko).* om. VIII.

Z poezji jugosłowiańskiej: Galogaża Slobodan, Parun Vesna, Ratković Risto. (Stoberski Zygmunt). I.

Z.S.

Z poezji murzyńskiej. not. VII.

Ż

Żeromski Stefan

* zob. Kądziela Jerzy. *Żeromski w Rapperswilu.* e. (odczyt). VIII.

Żukrowski Wojciech

* *Okruchy weselnego tortu.* (Bereza Henryk. *Okruchy legendy straconego czasu).* om. IV.

Żuławski Juliusz

Niepogodzeni z bezsensem istnienia. (Słonimski Antoni. *Nowe wiersze).* om. XI. *W poszukiwaniu straconego czasu.* w. XI.

Żywow Mark

* zob. jasp. *Nowe przekłady Marka Żywowa.* not. VIII.

twórczość

MAJ 1959 ROK

5

twórczość

ROK XV MAJ 1959 NR 5

SPIS TREŚCI

Jarosław Iwaszkiewicz
TRZY WIERSZE
str. 5

Wilhelm Mach
ŻYCIE DUŻE I MAŁE
str. 10

Wiktor Woroszylski
NOCNY WJAZD DO FERGANY CZTERY ZIMY POWRÓT WIERSZY NIEDORZECZNOŚĆ JESZCZE WCZEŚNIE
str. 65

Wiktor Szkłowski
O MAJAKOWSKIM
(przełożyła *Krystyna Pomorska*)
str. 69

Leon Szwed
CZŁOWIEK GOTUJĄCY RAKI WIELOKSZTAŁTNA NAGOŚĆ AKTORA CHŁOPIEC MÓWI Z KOTEM PRZY OTWARTYM PIECU W OCZACH PANA CHAGALLA
str. 88

Nathalie Sarraute
ERA PODEJRZLIWOŚCI
(przełożyła *Wiera Bieńkowska*)
str. 93

Wolfgang Kayser
NARRATOR W POWIEŚCI
(przełożył *Andrzej Lam*)
str. 101

Książka miesiąca
Ryszard Zengel
WIECZNA LEGENDA PRZYBYSZEWSKIEGO
str. 114

Wśród książek
POEZJE MŁODOŻEŃCA — *Janusz Sławiński*
str. 121

PIEŚNI PAPUSZY — *Anna Kamieńska*
str. 126

POEZJA NA KRAWĘDZI — *Jan Józef Lipski*
str. 128

UROCZA REKWIZYTORNIA — *Włodzimierz Maciąg*
str. 132

PRZED PISARSKĄ DECYZJĄ — *Henryk Bereza*
str. 134

NASTĘPNY Z „KOLUMBÓW" — *Stefan Durski*
str. 138

REPORTER Z KONCEPCJĄ I STYLEM — *Stefan Durski*
str. 140

WIECH AVANT LA LETTRE — *Andrzej Biernacki*
str. 141

TĘSKNOTA ZA WIELKOŚCIĄ — *Stefania Podhorska-Okołów*
str. 143

„ANGLOSASKIE POZY" — *Lech Budrecki*
str. 145

Na widnokręgu

WILAM HORZYCA — *Jarosław Iwaszkiewicz*
str. 149

PRZEGLĄD PRASY — *Andrzej Kijowski*
str. 150

ZNACZENIE MAJĄ — FAKTY — *Wojciech Natanson*
str. 152

CO NOWEGO W ROMAŃSZCZYŹNIE? — *zb*
str. 157

SMUTNE I WESOŁE HISTORIE DÜRRENMATTA — *Roman Karst*
str. 159

LĄD NIEODKRYTY — *Donata Ciepieńko-Zielińska*
str. 163

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY
str. 165

Noty
str. 173

Książki nadesłane
str. 181

REDAKTOR NACZELNY:
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Jarosław Iwaszkiewicz

TRZY WIERSZE

DO N N

Zazdroszczę Tobie, że mieszkasz w Paryżu,
I chodzisz ulicami, którem ja utracił,
I że ostatnią książkę o świętym z Asyżu
Omawiasz w gronie moich dawnych, tak świetnych przyjaciół.

Zazdroszczę Ci, żeś strząsnął ze stóp proch ojczysty,
Z ostępów się wyzwolił, żagarów wileńskich,
I stoisz ponad wszystkim, święty Kasjan czysty,
O którego spór wiedzie siedem miast nadreńskich.

Zazdroszczę Ci, że w lustrach Twego intelektu
Niby w szlifach brylantów, którymiś szkło ścinał,
Przełamuje się tyle dla świata perspektyw,
I każda efektowna, każda taka inna!

Zazdroszczę Ci, że słowem jak ostrym skalpelem
Dotykasz delikatnie schorzeń i ropieni,
Wskazujesz zła przyczyny i dobrego cele,
I tak zręcznie unikasz walki i cierpienia!

Ale przecie nie tylko, jak to mówił Heine,
Sosna w śniegu zazdrości południowej palmie,
Ale i palma w swojej dżungli złotodajnej
Zazdrości sośnie. Palmo, ciebie żal mi!

Bo Ty zazdrościsz, że przykryty śniegiem
Patrzę na niebo i na śnieżne chmury,
I jaki będzie los mej sztuki — nie wiem,
Ale spoglądam bez przerwy do góry.

Ty mi zazdrościsz, że tak staroświecko
Mój wnuk pod sosną czyta Mickiewicza,
Pod zwykłą sosną, sosną mazowiecką,
Gdzie nikt efektów świetnych nie oblicza.

Ty mi zazdrościsz, że w tramwaju ludnym
Z robotnikami i babami gwarzę,
Oni klną setnie i mówią, że trudno,
Ja potakuję — lecz my gospodarze!

Zazdrościsz pewnie, że na mojej pryczy
Budzę się zawsze, kiedy niebo dnieje,
I nasłuchuję, kiedy kogut krzyczy,
I trzykroć płaczę, bo kur trzykroć pieje.

Płaczę za smutnych, za nieumiejętnych,
I za samotnych, których wiatr kolebie,
Za zapomnianych i za niepamiętnych,
Płaczę za siebie i płaczę za Ciebie.

Gorzekoły, styczeń 1954

ODPOWIEDŹ CUDZOZIEMCE KTÓRA PROSI ABYM PISAŁ WIERSZE O POLSCE

Droga Edito! jakże ja to mam wszystko opisać,
Co Ci się zdaje radosne, jak domy Starego Miasta,
W kolory strojne różowe, i w barwy nieb i pokoju...
Piszesz o naszych wesołych murarzach, co kładą kamień na kamień,
Ale murarz w Polsce nie zawsze bywa wesoły,
I pisarz w Polsce nie zawsze bywa wesoły,
Gdy słowo do słowa składa, myśląc o pięknie życia.

Chcesz, abym sławił z dumą wszystko, co człowiek zrobił
W mojej ojczyźnie. Ale me oczy przyprószone
Wysiłkiem dnia każdego, świateł wieczoru nie widzą,
Cofam się na noc jak ślimak do swojej skorupy
I książkę starą otwieram, książkę mych wierszy młodzieńczych.

Wierzyłem w szczęście rozpięte nad topolami za Wisłą,
Wierzyłem w szczęście zamknięte w bezbłędnych strofach i rymach,
Ale mnie późne miesiące uczyły cierpień nad miarę,
I srebrne liście topoli jesienne wiatry rozwiały.

Patrz, oto groby przyjaciół, nad którymi brzóz pnie się bielą,
To dobrze, jeżeli wiem, gdzie są groby. Krew bo czasami znikała
Jak gdyby była rosą poranną, co z nieba prószy
I kroplą przejrzystą zastyga na liściu w kształt serca wyciętym.
Patrz, oto groby nadziei, patrz, oto groby mych myśli
I uczuć dawno zmartwiałych, podobne do kartek zbutwiałych
Ksiąg niepotrzebnych nikomu — patrz, oto moja samotność.

Nie myśl, że może nie wierzę w przyszłość mojego narodu,
Cieszą mnie miasta, rodzące nowych pokoleń szeregi,
Cieszą mnie domy wysokie — i kwiaty nie zdeptane
Nogą niedbałą przechodnia, któremu już kwiatów nie trzeba.
Ale mnie bardzo lękają myśli, że moje pisanie
Na nic nikomu: za bardzo się wstecz oglądam —
I myślę, że nowi ludzie niczego ode mnie nie pragną.

Ale ja — co tam ja? — może wszystko, w com wierzył,
Piękne wzruszenie słowa, instrumentów, palety,
To tylko konstrukcja przelotna, zamek na chmurach wylęgły,
Może to tylko sen. Ach, nie wiesz, jak czasem cierpię,
Kiedy na nowej ulicy potrąci mnie ktoś przechodzący,
Kiedy z mojego cierpienia uśmiechnie się młody włóczęga.

Bo widzisz, droga Edito, nie wszystko dobre co nowe,
I serce się ściska żałością, gdy nowe rodzą się grzechy,
I czasem straszna ta myśl, że człowiek się nigdy nie zmieni,
Kołace nocą do okna i liściem na szybie trzepoce
Przez długie, ach, jakie długie jesienne, bezsenne noce.

Ja wiem, przyjaciółko daleka, że trzeba wierzyć w człowieka,
Że trzeba ręce wyciągać i uśmiech na usta przywołać
I czasem w nocy gdzieś w parku, gdzie z dala dochodzi muzyka,
Serce uderza mocniej, jak gdybym pozbył się lat,
Lecz jakże tu śpiewać z radością, gdym tyle już przeżył,
I kiedy taki trudny, ach, taki trudny jest świat.

Ale nie trzeba ułatwień, trzeba oglądać i trwać,
I mówić tylko te słowa, które na wargach wiszą,
I co dzień wnosić dzban wody, i co dzień łamać chleb,
I śmierć i miłość opiewać, bo śmierć i miłość są
Jak orły dwa zawieszone nad górskiej doliny ciszą.

POSŁANIE

Dziękuję za słowa dobre, przysłane dla mojej ojczyzny,
Widzisz, ja jestem człowiekiem, nie widzę lasu zza drzew,
A wznosić się w górę jest trudniej mi, coraz to trudniej,

Dlatego czasem goryczą będzie zaprawny mój śpiew.
Ale mi zawsze lepiej i wszystko postrzegam jaśniej,
Kiedy dolecą mnie słowa jak Twoje, słowa przyjaźni.

Taormina, styczeń 1955

POPIÓŁ I DIAMENT

Jerzemu Andrzejewskiemu

Pod podniesionym, nieprawdziwym niebem
Sypią się śniegi, szklany popiół gór,
Słońce oświeca cały majdan: z chlebem
Talerz, termometr, lustro, szklankę, stół.

Samotność nie jest samotnością „ponad",
Jest samotnością „obok" — albo nie:
Nigdy samotny, zawsze winogrona
Spraw, ludzi, roślin. Plączę się — i źle.

Widziałem płuca spalone na popiół,
Jak je rozpiera ostateczny lęk,
Widziałem chłopca co krew swą rozkropił
I jak łuk srebrny naciągnięty — pękł.

W pustkowiach śnieżnych wyją na wesele
Głusząc historii zaplątany krok,
Wszystko ma swoje poronińskie cele,
Żałobny bisior, zagubiony rok.

Obejrz się przecie na ten rok, co przeszedł
Jak śnieżna burza, jak lipcowy grad,
Przydał patyny każdej chatniej strzesze
Jak innych tyle, tyle innych lat.

I znowu domy śpią pod nowym śniegiem
I chaos znowu, z którego już nic
Nie chce się rodzić. Wilczym tylko ściegiem
Biegną ucieczki nie znaczące nic.

Ziemia jałowa popiół mi na głowę
Sypie. Bo przecie wiadomo, że proch;
I nie poradzisz na to swoim słowem,
Kiedy zamiera ciemnych trombit szloch.

O, garści prochu, o, garści popiołu,
Którą unosi czarna czasu łódź,
Cóż ci pomoże wołanie z padołu:
Serce i oczy wróć mi, Panie, wróć!

Nie, to nie śnieg mnie zasypał, lecz popiół,
Ręce odgarnąć go nie mogą już,
I coraz dalej zbroja, którąm dopiął,
Odpływa w szponach bezlitosnych grusz —

Bezlistnych, bezlitosnych i rozczapierzonych
Jak palce losu; niskich, podłych drzew,
Drzew uskrzydlonych, śniegiem upierzonych,
Na których szmatą zwisa krwawy śpiew.

Budować siebie, to budować innych,
Z popiołu gmachu nie zbudujesz ty,
Co się dostanie do rąk twoich zimnych,
Zmienia się w mgliste, niespokojne sny.

I znowu trzeba starej Parki prosić,
Aby na chwilę przedłużyła nić,
Ach, wy nie wiecie, co to znaczy dosyć
Żyć — ale nie męczyć się — żyć!

Spiętrzyć na smrekach smreki i obłoki,
I piorunami w martwy popiół prać,
Na plecach ciągnąć z pegazami troki
I na dwóch wirchach jak Orfeusz stać!

O Eurydyko! mieszkanko podziemi,
Zakryj mi oczy blaskiem martwych lun
I czoło zakryj rękami białemi,
Których używasz do strojenia strun.

Śmierć nie jest straszna ani straszne głusze,
Które się nagle otwierają stąd,
Ani złomiska, ani martwe grusze —
Straszny jest tylko Ostateczny Sąd.

Z gromów, z popiołów narodzony ptaku —
— Czyś ty jest Feniks albo tylko sęp? —
Na mlecznej drogi niebieskim ornaku
Porzuć zmęczony mego serca strzęp.

Poronin, styczeń 1959

Jarosław Iwaszkiewicz

Wilhelm Mach

ŻYCIE DUŻE I MAŁE

I

POWRÓT OJCA

To samo okno. Ta sama kreska na bocznej listwie jego obramienia — ślad mojego kozika. Zaznaczyłem sobie wtedy, ukradkiem, w domu cudzym i nienawidzonym, jaki jestem duży. Myślałem: „Gdy urosnę...". Urosłem zatem, skoro znajduję miarę mojej dziecinnej głowy na wysokości dzisiejszego serca. Odległość między drugim guzikiem koszuli i pierwszą siwizną — nie będzie tego dużo więcej niż z pół łokcia — okienna rama, nawet niewysoka, łatwo pomieści miary ludzkiego czasu.

Przez to okno spoglądałem wtedy raz jeden tylko, krótką chwilę. Dawno temu, a wydaje mi się, że jeszcze dawniej. I jednak wszystko, co było, jawi mi się wyraźne i na wskroś przejrzyste, w świetle jakby prześwietlającym wszelki opór rzeczy i nie tylko rzeczy, ale także cudzych myśli i spraw, nawet tajemnic. Nie ma w istocie takiego światła, tak nieodpartego, a o niewiadomym źródle. Może to zmierzch sprawia, że obrazy wspominane przybierają sobie inne prawidła perspektywy — odchodzą wprawdzie jeszcze głębiej w przeszłość, ale jednocześnie zbliżają się swym kształtem, barwą tuż przed źrenice pamięci, tuż pod dotyk rąk. Zmierzch czy co innego — dzieje się to tak właśnie, a nie inaczej. Ale dlaczego się dzieje, dlaczego ten jeden krótki ułamek dzieciństwa wraca do mnie dziś, o tej godzinie, a nie kiedy indziej — to już nie zmierzchu podszept, to już nie przypadek nastroju.

Myślałem wtedy, szczerbiąc pospiesznie kozikiem wcięcie koło okna: „Gdy urosnę, zrobię tak, żeby mój Ojciec był już zawsze, zawsze szczęśliwy, żeby nie musiał pracować ani też robić tych innych zabronionych rzeczy, żeby miał pieniądze i ze cztery konie, i może też dobrą strzelbę, ale tylko dla przyjemności i zabawy, i jeszcze najładniejsze buty z cholewami, jakie są na świecie".

To nie wyrzuty sumienia, na pewno nie. Jestem dobrym synem. Tylko dlaczego stało się tak, że się nie pospieszyłem, żem nie przyjechał tu wcześniej, wcześniej bodaj o dzień, na pierwsze Ojca wezwanie?

Myślałem już wtedy przy oknie, tak, na pewno to pomyślałem: „Gdy urosnę, ożenię się z Sabiną. Z Sabiną się ożenię, a Emilkę weźmiemy do siebie, i Emilce musi być także bardzo, bardzo dobrze". Jakiż ja byłem niemądry! — chło-

pak dziesięcioletni, a przecież Sabina już była panną na wydaniu. I nie wiedziałem, nie mogłem przeczuć, skąd to pragnienie, aby się Emilce w życiu powiodło.

Jestem dobrym synem i chyba też dobrym mężem. I jednak musiało się zdarzyć, że jestem tu, gdzie już nic po mnie, z kimś, komu już w niczym nie pomogę, i nie ma mnie tam przy kim innym, kto mnie może w tej chwili woła i przyzywa. Jestem w miejscu spóźnionego pożegnania, i nie ma mnie w miejscu, gdzie może już za godzinę, za minutę, za moment miałbym kogo ponad wszystko upragnionego, oczekiwanego powitać.

Nie usłyszałbym stąd dzwonka u drzwi, gdyby przyszedł listonosz i zadzwonił. Ale nie chcę myśleć o dzwonku u drzwi. Nie przejdę z tego miejsca bliżej drzwi od ganku, skąd każdy dzwonek czy pukanie słychać bardzo wyraźnie. Wolę czekać tu. Listonosza zobaczę przez okno już z daleka. Nawet gdy noc zapadnie — ujrzę listonosza wcześniej, nim zatrzeszczą na żwirze koło wrót jego kroki. Ale i o listonoszu nie chcę myśleć.

Przestrzeń między sprawami dzisiejszego dnia jest pusta, przynajmniej z pozoru, pusta i ssąca. Żal już daremny i niepokój oczekiwania wyręczają się poczuciem pustki, czy raczej ja sam wolę nim wyręczyć dotkliwość przeżyć rozkołysanych od żałoby rozstania bezpowrotnego do pełnej lęku i bezradnej nadziei. I stąd wysnuwa się ścieżka ucieczki w przeszłość — ucieczki? — a może szukania pierwszych zawiązków dzisiejszego bólu i dzisiejszej szczęśliwej tęsknoty. Wiedzie ta ścieżka spod okna, przez które patrzę na południe, pod las na górze — widać ją jeszcze dobrze, choć zmrok zapada, a nawet jakby dzięki pierwszym smugom zmroku jaśniejszą różowieje kreską wśród gasnącej zieleni. Tam, na górze pod lasem, gdzie teraz ponad grzebieniem świerków czernieje na skraju zorzy wierzchołek próbnego szybu wiertniczego, stał dom Ojca i mój, nieduży domek bez ogrodzenia, z nieczęstymi w tych okolicach schodami wiodącymi od zewnątrz na strych. Pod tymi schodami skleciłem sam chałupkę dla królików. Zaraz obok domu, prawie że z nim zrośnięta, przycupnęła lilipucia stajnia — i to już było całe gospodarstwo. To nic, że słońce zaszło. Widzę moją ścieżkę zupełnie dobrze. Zbiega ona od rodzinnego domu po pochyłości wzgórza, w połowie stoku skręca ku drodze, mija figurę świętego Jana Nepomucena, osuwa się jeszcze trochę niżej i trafia pod zamknięte na skobel wrota, a za wrotami, w dość obszernym dziedzińcu, rozpiera się krzepkimi węgłami dom Ciotki, o ścianach brązowych i smolnych — poprzez szyby okien tłoczą się ciekawie muszkatele i mirty Mocnej Hanuli.

Słyszę z drewutni sypki szczęk siekiery — tylko bukowe drewno daje ten akuratny, krągły odgłos — a to przecież ja, ja sam, rąbię drwa, tak mi Ciotka kazała, ledwiem wrócił ze szkoły. Widzę przez uchylone drzwiczki, jak Mocna Hanula wypędza bydło z obory po południowym spoczynku — niebiedna Ciotka, bo krowy dwie, koza i trzy owieczki to majątek. Majątek to i dla Mocnej Hanuli, a może i wiano, gdyby ją kto chciał. Ale nikt nie chce, bo Mocna Hanula trochę wolowata, co by jeszcze nie bardzo szkodziło, a i w głowie u niej nie tak, jak trzeba. Głos ma gruby niczym chłop i mowę niewyraźną, i chłopską też siłę w garści. Ale ani jej siła, ani dobre dbanie o dobytek nie cieszą Ciotki — Ciotka wiecznie strapiona i zła, teraz też zła, i gdy przetrzepuje pierzyny na drążku koło komory, co też z drewutni widać, to aż się pierze sypie z poszew.

Raptem daje pierzynom spokój, patrzy z natężeniem w dół ku drodze prowadzącej gdzieś od Miasteczka, po czym, nie odwracając się, woła donośnie:

— Hanula! Hanula!

Lecz Hanula już z bydłem daleko na uwrociu, koza się jej targa na powrózku, krowy lezą w cudzy bób — nawet się nie obejrzy.

Więc Ciotka krzyczy teraz:

— Stefek, do ciebie mówię przecie, chodź-że tu, chodź!

Podbiegłem z siekierą w ręce. Skinęła dłonią wskazująco, za most na rzece koło tartaku. Kręciło się tam trochę ludzi, jak zwykle — nie zrozumiałem, na co mam patrzeć.

— Ach, ty! — zgniewała się Ciotka. — Bliżej, o, już na moście, widzisz go?

Szedł tam człowiek jakby nietutejszy i jakoś z miejska a po dziadowsku przyodziany. Prowadził siwego konia — łeb koński to się unosił nad barierę mostu, to prawie z nią się równał — kulawy był ten koń, a i piechur słabo przebierał nogami. Gdy minął most i doszedł do figury, przystanął, osłonił ręką oczy od słońca, popatrzył wzdłuż drogi, potem na ścieżkę w prawo, do Ciotki, i na ścieżkę w lewo, pod górę i las. Ciotka ścisnęła mnie mocno za ramię. Głuchym, zmienionym głosem powiedziała:

— To jest twój Ojciec. Masz Ojca. Wraca.

Szarpnąłem się, chciałem pobiec. Pamiętałem Ojca jak przez mgłę, śnił mi się często, ale różnie, najdłużej słyszałem jego straszny, wysoki głos, gdy się żegnał z Mamą, gdy mówił do mnie coś, czego nie rozumiałem, rozbudzony ze snu przez obcych ludzi i ledwie żywy ze strachu — potem i głos zmieniał się w przypomnieniu rozmaicie, i w końcu nie byłem pewny niczego, ani postaci, ani twarzy, ani jakie miał oczy i włosy, niczego, niczego. I tak bardzo na Ojca czekałem, tak chciałem, żeby wrócił. Lecz nie wracał — i Mama umarła, a ja jeszcze bardziej czekałem. Ludzie, Ciotki znajomi, pocieszali mnie łagodnie i cierpliwie, że już pewnie nie żyje.

Ciotka przytrzymała mnie mocniej, przygięła twardą ręką ku ziemi.

— Klęknij. Klęknij mi tu zaraz i mów pacierz. Możesz po cichu. Módl się, żeby skręcił na naszą ścieżkę, tutaj. Jak on pójdzie na górę, do tej waszej budy, to marne jego życie i marne twoje życie, Stefek.

Klęczałem i nie modliłem się. A raczej modliłem się, ale nie tak, jak chciała Ciotka — bezgłośnym wewnętrznym szeptem wołałem do Ojca:

— Tato, do naszego domu! Tato, do domu!

Człowiek z siwym koniem odjął rękę od czoła, ruszył naprzód. Czułem, jak drży miarowo ramię Ciotki na moim karku. Biło mi serce, jakby związane z dalekimi krokami Ojca. Gdzie droga krzyżuje się ze ścieżką, jakby się zawahał — i omal nie krzyknąłem. Coś tam poprawił w lince przy końskiej szyi. Skręcił w lewo, pod górę, pod las.

Wtedy Ciotka powiedziała cicho i jakby z podziwem:

— A! bandyta!

Wyrwałem się spod jej dłoni, uskoczyłem w bok, obróciłem na Ciotkę twarz zalaną teraz łzami szczęścia i gniewu.

— Nieprawda! Mówisz jak tamci, co go zabrali. Jesteś zła, gorsza od nich. Ale oni poszli, a tato wraca.

Ciotka uderzyła mnie w twarz szybko, niespodzianie, aż się zatoczyłem. I nadzwyczaj spokojnie, ze smutnym szyderstwem, powiedziała:

— Twojego Ojca wzięli za nic takiego, co myślisz. Twój Ojciec to stary kłusownik. A pewnie i złodziej. Za to go wzięli.

Ciągle trzymałem siekierę w ręku. Zamierzyłem się, jęknąłem, prasnąłem ostrzem z całej siły w próg otwartych drzwi sieni.

Biegłem, nie odwracając się, bardzo szybko. Szum wiatru w uszach rwał na strzępy złorzeczenia Ciotki. Na drodze ledwie uskoczyłem spod rozpędzonej bryczki; gorący dech koński, łoskot uprzęży i kopyt, przez mgnienie ujrzana twarz, jak wielki pomidor, skrzywiona niesłyszalnym przekleństwem — zapadło to w chmurę pyłu i natychmiast w niepamięć; przeskoczyłem rów i dysząc biegłem pod górę. Ojciec i koń zniknęli za garbatym zakrętem ścieżki. Rzuciłem się, by ich wyminąć, w prosty parów, podrapałem kolana i ręce na jego ciernistym zboczu, potem wpadłem w łan młodego zboża i nagle posłyszałem tuż obok, zza kępy tarniny, głos Ojca — jego prawdziwy głos!

— Hej, mały! nie tratuj-no jęczmienia!

Stanąłem jak wryty, powiedziałem:

— Tak, tato.

Puścił powrózek, na którym wiódł konia, i ostrożnie próbując zdartym butem bruzdy między zagonkami, sięgnął po mnie i wygarnął mnie spośród zboża, i podniósł wysoko, i już nic nie widziałem.

Potem szedłem za nim, bo ścieżka była wąska. Przemagając lękliwy wstyd, zapytałem:

— A to by mnie tatko nie szukał?

Obejrzał się, zarośnięta na czarno twarz śmiała się do mnie.

— Tak myślisz? To źle myślisz. Spotkałem ja już znajomych ludzi, a także twoją koleżankę, Emilkę od Księdza, posłałem do Ciotki po ciebie. No, sameś się znalazł, to najlepiej.

— Ale klucz to u Ciotki.

Znowu się obejrzał, jeszcze weselszy.

— Jakoś sobie poradzimy.

Nikt tak nigdy ze mną nie rozmawiał, nikt tak się do mnie nie śmiał. Prędko nabrałem odwagi.

— Tata to wygląda jak jaki Cygan.

Chwycił mnie wolnym ramieniem, podsadził na konia, trzymając mnie jednak, żeby koniowi nie ciążyło; bardzo go ucieszyła moja uwaga.

— Toś trafił. Bom też i z Cyganami wędrował. Cyganowi dasz, od Cygana wycyganisz — ot, jakoś trzeba było...

I nagle się zasępił, zamyślił.

Dostrzegłem na końskiej szyi gniadą łatkę, śmieszne to było, nie widziałem u żadnego konia takiej. Pogłaskałem — koń miał sierść mokrą i lepką. A łatka pod moim dotknięciem jakby zmalała, za to ja poczułem na dłoni nieprzyjemną kleistość. Farbowała ta łatka, zbrudziła mi palce na brązowo, i nie wiem dlaczego zrobiło mi się trwożnie, zacisnąłem dłoń w kułak, zerknąłem, czy Ojciec czego nie widział.

Nic nie widział, a już byliśmy przy samym domu — patrzył w zamknięte na kłódkę drzwi, potem w okno o spłowiałych, jakby zasnutych bielmem szybkach. Oczy miał surowe i szkliste, twarz mu się ściągnęła i pobladła, nos sterczał jakoś strasznie spośród szczeciny zarostu. Przeraziłem się tą zmianą. Ale gdy znowu spojrzał na mnie, zaraz przestałem się bać.

Bardzo cicho i miękko spytał:

— Mamę pamiętasz dobrze?

Kiwnąłem głową.

Zsadził mnie ostrożnie, puścił linkę, a koń — jakby miał ludzki rozum — ledwo raz-dwa skubnął murawy i sam poszedł przez podwórko, pchnął łbem zagrodę do stajenki i wszedł. Ojciec popatrzył za nim, pokiwał głową, potem mrugnął do mnie z tym szczególnym wyrazem milczącego wspólnictwa, który sprawia, że dziecko nagle poczuje się dorosłym.

— To kobyłka, wiesz? Źrebna. Wołaj na nią Rajka, to cię usłucha.

Zdobyłem się na śmiałość, zanadto byłem ciekawy.

— Cygańska?

Zastanowił się.

— Tak i nie. Od Cyganów, ale żołnierska, po uciekinierach. A ty nie mów nikomu, co ma kto wiedzieć, gadać...

Więc jeszcze bardziej zdawało mi się, że już jestem mężczyzną.

Ale gdy Ojciec wyszarpnął osadę kłódki ze spróchniałej futryny, gdy otwarł drzwi do ciemnej i stęchłej sionki, znowu byłem tylko tym, czym byłem, i zbierało mi się na płacz.

A Ojciec, już przestępując przez próg, jakby odczuł, co się ze mną dzieje. Obrócił mnie twarzą do siebie, potrząsnął za ramiona, klepnął przez plecy. Jednak wbrew tym raźnym i wesołym ruchom drżał mu niezwykle głos, gdy próbował mnie pocieszyć:

— No, Stefciu... No, Stefciu... No, to jesteśmy obaj, ja i ty... A i Rajka, widzisz, a to już nie tacy bardzo sami...

Choć stał pod światło, w obramieniu drzwi, dostrzegłem, że mruga powiekami prędko, prędko.

I tak weszliśmy do naszego domu — Ojciec i ja.

II

PIERWSZE SPOTKANIE Z ALBERTEM

Albert spadł z nieba.

Tymi właśnie słowami myślałem o nim przez dalsze lata dzieciństwa, odkąd tak nagle i niezwykle objawił się w naszym życiu: spadł z nieba. Splotło mi się to zdarzenie nocne, niezapomniane, z biblijną legendą, którą słyszałem i od Mamy, i później w szkole, o aniołach zbuntowanych strąconych z raju i o ich dowódcy, Lucyferze. I bałem się Alberta tym więcej.

To na pewno przytrafiło się późniejszą wiosną — a jednak nie umiem oddzielić pierwszego spotkania z Albertem od pewnego przeżycia z początków tamtej wiosny, może jeszcze sprzed powrotu Ojca. Przeżycie drobne i nieważne samo w sobie — i pewnie dlatego niezdolne do samodzielnej egzystencji, nazbyt słabe, przyssało się w pamięci, niczym huba drzewna, do czegoś, dzięki czemu nabrać mogło trwałości i znaczenia.

Szedłem przez las, nie pamiętam dokąd i po co, może Ciotka wysłała mnie do Wsi do sklepu, a może błąkałem się bez celu wypatrując pierwszych zawilców i rad z ciepłego już słońca. Tak natknąłem się na sporą kałużę wśród torfia-

stego i bagiennego gruntu. Przystanąłem, uderzony szybkim, niespokojnym pulsowaniem wody wśród płowego zeszłorocznego sitowia i świeżych kiełków i pędów zielska. Schyliłem się. Tuż pod rozedrganą powierzchnią rozlewiska pływały leniwie kłęby żabiego skrzeku, archipelagi ziarnistej galarety, to poznaczonej czarnymi oczkami, to różnej długości ruchliwymi i też czarnymi przecinkami. Ujrzałem nieco dalej kolonię stworzeń już podrosłych, ogoniastych, długich na palec, jak wyswobadzały się z zielonego śluzu. Lęgły się kijanki. Nie mogłem oderwać oczu, choć zdawało mi się to obrzydliwe i — nie pojmowałem dlaczego — nieprzyzwoite, prawie grzeszne. Wreszcie wstałem, by iść dalej — i znowu musiałem się zatrzymać. Na ścieżce, wyschłej od słońca i popękanej jak skóra chleba, leżało kilka płatów żabiego skrzeku, a tuż obok — mokry jeszcze kij. Ktoś przechodził tędy przede mną, niedawno. Skrzek był jeszcze świeży, soczysty, wibrujący. I nagle na moich oczach rzuciły się nań duże mrówki, czerwono-czarne i czarne — zbiegały się zewsząd, rozrywały łup, unosiły go krętymi ścieżynkami ku swoim tunelom i kopcom i znowu zawracały. Lecz gdy skrzeku zostało już niewiele, czerwono-czarne mrówki uderzyły na czarne — rozgorzała zajadła bitwa. Sczepiały się szczękami, łapkami, wiły się i tarmosiły wśród obsychającego szlamu. To nie trwało długo. Skrzek znikł do szczętu, mrówki odeszły, na pobojowisku parowała jeszcze przez chwilę plama wilgoci, kilka czarnych mrówczych trupków leżało tu i ówdzie z podwiniętymi kurczowo odwłokami. Zebrało mi się na mdłości, trzęsły mi się nogi. Wreszcie uciekłem stamtąd.

Nie potrafię sobie wytłumaczyć, dlaczego widzę Alberta poprzez ten obraz. Mokry kij... — nie, Alberta nie było chyba wtedy w naszej okolicy.

Ojciec zabierał mnie ze sobą wszędzie. Tego jednak wieczoru chciał mnie zostawić w domu. Nie protestowałem — i pewnie dzięki temu się rozmyślił. O milczeniu nie musiał mi przypominać, to było między nami raz na zawsze umówione i postanowione, szanowałem ponad wszystko Ojca sekrety. Ponad wszystko. Choć czułem niejasno, że zajęcia Ojca jakby mnie trwożyły i zawstydzały. Zakładaliśmy we dwóch sidła i wnyki. Potem obchodziliśmy zaznaczone miejsca szukając zdobyczy. Niewiele tego było — zając, kuropatwa, znów zając. Nie wiedziałem wtedy nic o czasie ochronnym. Ojciec wzdychał: „na nic taka robota". Ciotka mówiła prawdę — był kłusownikiem.

Zabrał mnie więc z sobą i tym razem. Wyprowadził ze stajni Rajkę — wyprawa zapowiadała się niezwykle. Rajka już była zupełnie zdrowa, a nawet dość się podpasła. Nie mieliśmy siodła, Ojciec przysposobił starą derkę tak przemyślnie, że za siodło starczyła. Nie zapytałem, po co zabiera z sobą łopatę z krótkim styliskiem; ukrył ją pod derką. Jechaliśmy wierzchem obaj, póki droga była dość dobra — Ojciec trzymał mnie przed sobą. Potem Ojciec prowadził Rajkę, a ja, pochylony, mocno trzymałem się grzywy. Cudownie ta Rajka umiała chodzić po nierównych górzystych przejściach i zaroślach! Było już ciemno, gdyśmy dotarli pod garb lesistego pagóra. Wiedziałem, że po drugiej stronie, gdzieś dalej, rozciąga się kolonia naftowa — czasem wracałem ze szkoły, ze Wsi, okrężną drogą i oglądałem z daleka stłoczone gęsto w kotlince trójkątne szyby, skąd niósł się zmieszany z wonią lasu i żywicy mdły odór ropy.

Pod samym szczytem wzgórza, okrążywszy ścianę gęstego poszycia, zatrzymaliśmy się. Ojciec przywiązał Rajkę do świerczka i kazał mi czekać. Zabrał

łopatkę i poszedł nieco dalej. Widziałem przez rzadkie tu drzewa, jak krząta się po dużej polanie. W samym jej środku, nad wykopem mgliście bielejącym, stały okrakiem trzy złączone w górze słupy. Usłyszałem, gdyż było to blisko, że zaklął. Cofnął się na brzeg polany, pod najgrubszą, osobno stojącą jodłę. Spojrzał w niebo i zrozumiałem, że wypatruje Gwiazdy Polarnej. Po czym zaczął iść prosto, wciąż z twarzą wzniesioną ku niebu, licząc półgłosem uważnie mierzone kroki. I tak zderzył się z drewnianą obudową wykopu. Zaklął po raz wtóry. Klęknął. Uderzył łopatką w ziemię. Zaczął wreszcie kopać prędko i zawzięcie.

Zachciało mi się spać — gdy wtem pod spadające powieki nabiegła skądś z dołu, zza Kolonii, czerwień łuny. Już chciałem zawołać na Ojca, ale wczas przypomniałem sobie naszą umowę. Rajka dreptała niespokojnie na uwięzi, strzygła uszami. Postanowiłem podejść do Ojca, wciąż zajętego kopaniem, wkroczyłem na polanę. Gdy mijałem rozłożystą jodłę, spod której Ojciec odliczał swoją zagadkową miarę kroków, stało się to nagle, a nie do zapomnienia. Coś ciemnego osunęło się z góry przede mną, wprost spośród gałęzi, i nim zdążyłem krzyknąć, poczułem czyjąś rękę na ustach. Gorąca była ta dłoń, parzyła mnie — omdlewającą przytomnością pomyślałem: „diabeł".

Klęczałem przyciągnięty do ziemi, i klęczał przede mną ten z drzewa czy z nieba spadły człowiek-diabeł. W przygasającej już łunie mieniła się jego twarz czerwonymi i sinymi smugami. Położył znacząco palec na ustach, potem dobył z wewnętrznej kieszeni kurtki metalowy, ciemny przedmiot, w którym domyśliłem się pistoletu. Przerzucał go lekko z dłoni na dłoń, a ja, jak zaczarowany, nie mogłem oderwać oczu od jego ruchów. Wreszcie odważyłem się spojrzeć mu w oczy — i doznałem dziwnej, aż oszałamiającej ulgi. Uśmiechał się do mnie. Nie widziałem nigdy tak pięknego człowieka. Teraz myślałem szybko. Jeśli nakazuje mi milczenie, to pewnie źle życzy mojemu Ojcu. Pomyślałem też o łunie i że to może pali się we Wsi, i zacząłem się bać o Sabinę, a także o Emilkę. Lecz nade wszystko bałem się o Ojca. Klęczałem tak, że mogłem go widzieć kątem oczu. Nieznajomy zdawał się nie zwracać na Ojca żadnej uwagi. Widziałem zatem, że Ojciec przerwał kopanie i wydobył coś z wygrzebanego dołu. Odłożył to na bok, dół starannie zasypał, po czym wziął swoje podłużne zawiniątko i skierował się w miejsce, gdzie mnie zostawił z Rajką. Po chwili dosłyszałem jego ostrożne nawoływanie:

— Stefek, hej, Stefek!

— Jesteśmy tutaj — odezwał się głośno i swobodnie mój nieproszony towarzysz.

Nim Ojciec doszedł pod jodłę, nieznajomy skrył pistolet w kieszeni.

— Dobry wieczór — powitał Ojca tym samym swobodnym i kpiącym głosem. Powstał, wyciągnął rękę, ale Ojciec jakby tego nie dostrzegł. Nieznajomy nie stropił się tym i opuściwszy rękę ciągnął dalej:

— Masz rację, kuzynie, nie musimy się witać, skorośmy się widzieli nie tak znowu dawno.

— To prawda — zgodził się Ojciec. — Nie musimy się witać i dlatego, że anim ja ci kuzyn, ani cię tu zapraszałem na spotkanie. — Pomilczał i spytał chmurnie: — Po coś tu wrócił, Albert?

— Tyś też wrócił, może nie?

— Na pewno — przyświadczył Ojciec i tym razem. — Ja, gdy gdzie jestem,

to albo że muszę, choć nie chcę, albo że wracam na swoje. A ty to albo szczęścia szukasz, albo...

— Albo, kuzynie?

— Albo uciekasz.

— Powiedzmy, że to pierwsze.

— A nie pierwsze i drugie razem?

Albert zaśmiał się beztrosko.

— Ciągnie człowieka do swoich. Nie powiodło mi się tu dawniej, może się powiedzie teraz. Warto spróbować.

— Próbować to ty lubisz. Różnie próbowałeś.

— Nie wypominaj, kuzynie. Ty też różnie sobie radzisz... jak widzę.

— Co widzisz? — żachnął się Ojciec. — I czego tu chcesz?

— Oo! — zdziwił się Albert — a to nieładnie! To moje prawo zapytać: czego tu szukasz? Koło szybu, na strzeżonym terenie?

— Obchodzi cię? W policjanta dalej się bawisz?

— Zgadłeś, o! Mógłbym cię zrewidować, kuzynie. — Poklepał się po kurtce, przekrzywiając głowę, jakby chciał lepiej dosłyszeć metaliczny chrzęst w kieszeni. — Ale mi zbrzydło na dziś urzędowanie. Spać mi się chce. — Ziewnął szeroko, przesadnie, zaśmiał się znowu.

— Ty, Albert, szpiegowałeś mnie? — spytał Ojciec.

Odważyłem się wreszcie na słowo:

— Tato, on z drzewa spadł...

Albert potwierdził ochoczo:

— A z drzewa, z drzewa! Wstyd mi, że się zdrzemnąłem na stanowisku, i dopiero chłopaczek mnie przebudził...

— Na stanowisku? Polujesz, czy co?

— Myśliwy to ze mnie kiepski, w drogę ci nie wejdę. Okolicy pilnuję. Dużo tu nie naszych ludzi, a nafta ładnie się pali.

— Tato, paliło się gdzieś we Wsi — wtrąciłem znowu.

— Paliło się — przyznał Albert. — Właśnie. Wiadomo.

— Co wiadomo? — zgniewał się Ojciec. — I jacy to dla ciebie ludzie n i e n a s i?

— Wiesz dobrze, kuzynie. Cerkiewni. Greccy. Oni palą.

Choć Ojciec nawet nie drgnął, wyczułem — może po ciszy o mgnienie dłuższej, niżby tego wymagał tok romowy — że się sprężył w sobie jak do skoku.

— Prześpij się, Albert, boś chory — rzekł cicho, ochryple. Głos drżał mu hamowanym gniewem, kilka słów się zatarło, posłyszałem wyraźniej dopiero te: — ...to wstyd! Tyś sam z nich!

— Ja — z nich? — zaśmiał się Albert gorzko. — Ja?

— Ty. Przygarnęli cię. Wychowali, wyuczyli...

— ... i wykopali jak psa, gdy mi się znudziło być psem.

— Nikt cię nie wykopał. Poszedłeś stąd, boś chciał.

— Bom musiał. Bo mi obrzydli. Bo się dusiłem. Bo...

— Po co ty tak, Albert. Przecież ja wiem, jak było. Okradłeś Księdza, opiekuna swojego, i uciekłeś.

— Ksiądz, ksiądz, taki mi ksiądz! Pop!

— Popem był, popem jest, popem będzie. Nie każdy zmienia skórę tak jak ty!

— Lepiej milczeć, kuzynie. Dobra pamięć nie zawsze popłaca.

— Straszysz? Wolałbyś, żeby mnie tu nie było. Myślałeś, że się już nie przywlokę z powrotem. Że zostanę tam, gdzieście mnie wyprawili — Ciotka i ty! Ja wiem. Ja wszystko wiem.

— Prześpij się, boś chory.

— Nie takim ja chory, jeśli jeszcze żyję, jak widzisz. Inny by zdechł.

— Zdechłbyś i ty, żebym nie pomagał.

— Eh, pomoc. Taka pomoc. Ty masz sumienie, Albert, żeby to mówić. Paczki, co do kogo przyszły, rabowaliście już na poczcie. Za każdy szmugiel przez druty wyciągałeś od rodzin ostatni grosz. To był ładny grosz. Trzeba ci przyznać sprawiedliwie, dzieliłeś się z tamtymi hyclami-wspólnikami...

— Bredzisz, kuzynie. Dostawałeś swoją wałówkę. Tę od Ciotki, pamiętasz.

— Tak. Oszczędziłeś mnie ze dwa razy. Aż do czasu... — ty wiesz, kiedy się wasza łaska skończyła.

— Łaska, nie łaska. Ja ci nic nie winien, a i tyś mi dużo nie zapłacił.

— Dużo, Albert: bom nikomu nic nie powiedział.

— Kuzynku, dość. Dotąd mówiłeś, teraz zaśpiewasz. — Zaczerpnął powietrza i wytchnął gwałtownie jednym słowem: — Dowody.

Ujrzałem w mroku dłoń Ojca — nikłym, lekceważącym gestem strząsnął nakaz Alberta. Teraz przemówił wyraźnie, ale jeszcze ciszej i jakby ze zmęczoną w głosie pojednawczością:

— Dowodów nie mam. Ale wiem. I ty wiesz, że ja wiem. Ty jesteś dla mnie na zawsze s p a l o n y człowiek. Przed wojną buntowałeś swoich przeciwko nam, chciało ci się być wielkim-coś. Nikt cię nie słuchał. Ksiądz złoił tyłek — takiemu kawalerowi, jak ty, wodzowi! — obraziłeś się. Twoja pierwsza ucieczka, nie na długo. Tych, co przyszli, szczułeś już i na swoich, i na nas. Głupia Ciotka... Czy to ja nie wiem, kto po Wsi, po Miasteczku rozgadywał, że kłusownicy żelazne szczepki w lesie sadzą, żelazny groch w ogródku sieją, że zielone zające tym grochem myślą paść... Ciotka miała do mnie starą złość, ale ona by tego nie wymyśliła, ktoś ją musiał wyuczyć. A dla czyich uszu było takie gadanie? Tutejsi i tak wiedzieli, kto co robi. Tyś wiedział też, na moje nieszczęście. Ale twoi nowi przyjaciele niedługo tu już byli mocni. Znowu się przeliczyłeś. Twoja druga ucieczka. A gdy już było po wszystkim, ty jeszcze raz zmieniłeś skórę... I to, Albert, było najpaskudniejsze... To, żeś ze starych szwindlów, nawet z tego szmuglu, uszył sobie zasługę, bohaterstwo, mundur wojskowy... Co za obłuda. Albert gorliwy, Albert służbista. Zimna krew. Ja cię sądzić nie będę, ale — ty pamiętaj! — są ludzie, co by cię bez sądu uśmiercili.

— Ten Cygan? — spytał Albert głucho.

— Choćby i ten Cygan. Tylem akurat widział sam. Skąd mogę wiedzieć wszystko? Jak się w y w i ą z y w a ł e ś gdzie indziej?

— Dwa konie mu zostawiłem... — mruknął Albert.

— Syna zabiłeś, konia zostawiłeś. Jednego konia. Marna zamiana.

— Z bandytami się zwąchał ten młody, meldunki nosił do bandy. Musiałem.

— Sam sobie kłamiesz. Jedzenie ze wsi przynosił takim, jak ja, umarlakom. A ty chciałeś się wykazać.

Albert opuścił głowę, westchnął głęboko. W pauzę ciszy wdarł się skądś z dołu, od Kolonii, zmieszany odgłos śmiechów i pijackich jakby nawoływań.

— Wołają mnie moi — ocknął się Albert. — No, chodźcie ze mną.
— Po co? — obruszył się Ojciec. — Daj ty nam, człowiecze, spokój.
— Chodźcie ze mną — powtórzył Albert twardo. I sięgnął w zanadrze.
— Tato, on ma... — lecz Ojciec uciął krótko: — Wiem.
— Możesz być spokojny, kuzynie. Twojej szkapy nie ruszę.
Ojciec zastanowił się chwilę. Wreszcie rzekł: — Dobrze. Chodźmy.

Nie rozumiem jeszcze i dziś, a tym bardziej nie rozumiałem wtedy, po co nas Albert tak natarczywie ciągnął z sobą na Kolonię. Przekonałem się z czasem, że nagłe i nieumotywowane decyzje były częścią składową jego niespokojnej natury.

Mieszkał Albert w budynku mocno kontrastującym z otoczeniem kopalnianych szybów i baraków — i nawet o nocnej porze nie trudno było ocenić prawie pańską odmienność siedziby. Dom był drewniany, z dużą otwartą werandą, oplecioną dzikim winem. Obrastał go ogród nieduży, ale gęsto zadrzewiony. Świeża woń narcyzów i gorzkawo-słodka woń młodych liści bzu przenikała powietrze. Dowiedziałem się później, że dom ten, zwany Dworkiem, nim przeszedł na użytek kopalni — należał niegdyś do właściciela okolicznych działek naftowych. Był nim stary już dziś i zdziwaczały stryj obecnego prezesa Centrali Kopalnianej i administratora tartaku w jednej osobie — dyrektora Pszenica.

Przez otwarte drzwi, prowadzące z werandy do wnętrza domu, bił ostry blask gazowego oświetlenia. Właśnie Ojciec zdążył umieścić Rajkę w bocznej alejce gazonu i przywiązał ją do poręczy niedużej altanki, gdy na werandzie pojawił się jakiś zataczający się, niewidoczny pod światło człowiek i wypalił w powietrze z karabinu.

– Daj spokój — przemówił Albert — już tu jestem.

— Albert, draniu jeden — załkał człowiek w Mundurze — musisz wypić dwanaście karniaków, za... zapisałem ci to na ścianie, nad twoim łóżkiem, własną krwią!

I na dowód potrząsnął lewą ręką owiniętą ręcznikiem.

Popychani lekko przez Alberta, weszliśmy z Ojcem do środka. Przyjęto nas głośnym wybuchem powitalnych okrzyków.

Na wprost drzwi leżała na podłodze, zamiast stołu, obalona szafa. Na jej szerokiej, rzeźbionej powierzchni zastawili biesiadnicy wieczerzę. Walały się wśród talerzyków, wśród papierów z wędliną puste i półpełne butelki. i szklanki. Za tak urządzonym stołem — tapczan. Na środkowym, głównym miejscu, podwyższony dwiema poduszkami, siedział karłowaty, wyschły na wiór starzec, z potężną, siwą czupryną nad wypukłym czołem, w okularach; ust jego nie było widać spośród puszystych, bujnych kędziorów brody i wąsów. Po obu węższych bokach szafy siedzieli dwaj w Mundurach (właśnie ten z karabinem — drugi był bez broni i bez pasa — zajął swoje miejsce i zaczął odmiatać obwiązaną dłonią odłamki stłuczonego szkła przed sobą), a oprócz nich siedziało jeszcze i kręciło się po pokoju ze trzech—czterech mężczyzn.

— Albercie, duszo moja — zawołał pięknym basem siwy pan na poduszkach — siadaj-że tu koło mnie, doczekać się nie mogę!

Ale Albert ledwie na niego spojrzał. Klasnął w dłonie.

— Przyjaciele i towarzysze, przedstawiam wam mojego kuzyna i syna kuzyna, więc też kuzyna, razem dwóch kuzynów. Damy im się napić?

— Niech piją! Niech piją! — wrzasnęli zgodnym chórem zebrani.

— Pozwalacie? To dobrze. — Obrócił się ku bocznym drzwiom pokoju, znów klasnął w dłonie i ryknął:

— Hanula!

Nie wierzyłem własnym oczom. Do pokoju weszła Mocna Hanula w białym, nakrochmalonym fartuchu i malutkiej białej chusteczce na włosach. Spojrzała na Ojca, na mnie, ale oczyma tak pustymi, jakby nie poznawała.

— Hanula, trzy szklanki czyste dla — ukłonił się w naszą stronę — panów i dla mnie.

Gdy wychodziła, krzyknął na nią:

— I wzuwaj buty, jak wchodzisz na pokoje, ty, narzeczona!

Huknął gromadny śmiech. Mocna Hanula odwróciła się w drzwiach, jakby nie dosłyszała, co Albert powiedział, lub czekała na jakieś jeszcze słowo. Nie widziałem nigdy u niej podobnego wyrazu twarzy, jak w tej chwili, i nie pojmowałem jego znaczenia. Czasem zdarzyło mi się widzieć taki blask źrenic i taką pokorę u modlących się w cerkwi kobiet.

— No, idź już, idź! — mruknął Albert jakoś wstydliwie i łagodnie.

— Albert, życie moje — zaczął starzec — ty jesteś wspaniały. Jesteś nadzwyczajny, jedyny, od morza do morza. Ja ciebie kocham. Ja ciebie proteguję. U mojego bratanka, dyrektora, ty będziesz pierwszy. Albert, serce, żeby to jeszcze było moje, to bym wszystko — zatoczył suchą rączką łuk w powietrzu — zapisał ci w testamencie.

— Profesorze — skłonił się Albert — własność narodowa to własność każdego. A więc i profesora. I moja. Dziękuję za wyrazy uznania.

— Narodowa! — ucieszył się stryj dyrektora Pszenica. — Narodowa! Od morza do morza!

— Panie obywatelu były dyrektorze profesorze! — zabrał głos ten z obwiązaną ręką. — Albert ma wypić dwanaście karnych.

— Ale przy mnie, o, tu, tu — zapraszał starzec i plaskał rączką po poduszkach, na których siedział.

Tymczasem Hanula wniosła nowe butelki i naczynia i nie wiem, jak to się stało — już trzymałem napełnioną szklankę w ręce, już ktoś mi tę szklankę siłą przyciskał do warg. Zakrztusiłem się, wyplułem. Widziałem w tej samej chwili, jak ktoś inny próbuje zmusić Ojca do picia i jak Ojciec ciska szklanką o podłogę. Widziałem, jak Albert wypija swoją szklankę jednym haustem, przechylając w tył piękną, ciemną głowę i odsłaniając białe zęby.

Potem, przez dziwny szum w głowie, usłyszałem znowu Alberta:

— Dość! Nie pić! Wiecie, czyje zdrowie pijecie? Znacie ich?

Hanula wytrzeszczyła oczy, spojrzała na mnie.

— To jest Stefek...

— Przestań! — krzyknął Albert. Uskoczył w kąt pokoju. Wyciągniętym teatralnie ramieniem pokazywał na Ojca, mówiąc powoli i wyraźnie:

— Złapałem go, jak zakładał minę pod szyb!

Zaległa pełna niepewności cisza. Ktoś zaśmiał się hałaśliwie, urwał.

— Jest uzbrojony po zęby. Ma w kieszeniach granaty, a u pasa, pod kurtką, po dwa pistolety z każdej strony. A w ogrodzie jego koń, a na koniu — karabin maszynowy.

— Mówiłeś, duszko, że kuzyni... — bąknął Profesor.

— A teraz mówię, że bandyci. No! — huknął nagle na młodszego w Mundurze. — Na co czekasz! Strzelaj!

Człowiek w Mundurze zerwał się chwiejnie ze swego krzesła, sięgnął po karabin. Ojciec postąpił krok naprzód. Człowiek w Mundurze, tocząc zamglonym spojrzeniem, odezwał się do Alberta wahająco:

— Albert, nieprzepisowo...

— Durniu! Czekasz, aż nas tu rozniesie granatami? Ja swoje zrobiłem. Twoja kolej.

Człowiek w Mundurze drżał. Ściągnął z dłoni pokrwawiony ręcznik. Powoli uniósł kolbę karabinu do barku. Ojciec rzucił się długim susem w jego stronę. Lecz jeszcze szybciej Albert podbił karabin w górę. Gruchnął strzał, z sufitu posypało się wapno i drzazgi. Albert huknął pięścią w kark człowieka w Mundurze, ten opadł ciężko na krzesło, a Albert zaniósł się długim, histerycznym śmiechem.

— Bałwanie! — krzyczał przez ten śmiech. — Jakiś ty posłuszny! I na żartach się nie znasz! Kuzyna byś mi zabił, człeka jak łza!

Człowiek w Mundurze zdawał się nie pojmować niczego. Wargi mu obwisły w bezradnej obrazie.

— Upiliście się — szydził Albert — spiliście się paskudnie, stróżowie porządku.

Na to powstał drugi w Mundurze, ten bez broni. Pokaźna tusza sprawiała, że ruchy miał ciężkie, powolne. Rzadkie, jasne włosy i bladoniebieskie oczy w szerokiej twarzy wyglądały mi swojsko, dobrodusznie. Ufałem mu.

— Nieprawda — ujął się za kolegą. — Nie jesteśmy pijani. Przynajmniej ja.

— Tak? — zaciekawił się Albert. — Trafiłbyś z pistoletu w damę kier?

— W damę, w asa, w dupaka, w co chcesz — zaklął się ten trzeźwy.

— Słowo?

— Słowo.

Albert zakręcił się koło szafki w kącie, wyciągnął coś ze schowka, potem stanął koło drzwi, rozkrzyżował na ścianie ręce. W jednej dłoni trzymał damę czerwienną, w drugiej — damę żołędną.

— Strzelaj! — krzyknął. — Masz trafić obie. I Hanulę — potrząsnął damą trefl — i tę w mojej lewej ręce, od serca.

— A co to za jedna? — zainteresował się Profesor.

— Profesorze dobrodzieju, sam jeszcze nie wiem.

Trzeźwy w Mundurze zakręcił się niespokojnie.

— Nie mam broni — mruknął.

Na to Albert wyjął z kieszeni i rzucił mu swój pistolet.

— Albert! — krzyknęła Hanula przeraźliwie. Przypadła do niego, usiłując sięgnąć do jego dłoni i wyrwać z nich karty. Odepchnął ją kolanem.

— Narzeczona, do kuchni!

Odeszła, ale nie opuściła pokoju, zatrzymała się w drzwiach.

Profesor czmychał gniewnie przez nos:

— Eh, eh, młodzież! Zawsze to samo! Uważaj ty, serce, uważaj!

Podczas gdy człowiek w Mundurze sprawdzał naboje w pistolecie, Albert odezwał się półgłosem do Ojca:

— Zapamiętaj, kuzynie. Umrzeć łatwo w dzisiejszych czasach. — Zaśmiał

się i z drwiącym patosem dorzucił: — Ocaliłem ci życie. A ta heca — potrząsnął kartami — to też na twoje konto.

Wyprężył ręce wśród absolutnej ciszy, jaka zapadła w pokoju. Huknął pierwszy strzał. Dama kier, jakby przedarta przez pół, wypadła z palców Alberta i dwoma kawałkami sfrunęła na podłogę.

— Pierwsze ryzyko, za szmugiel, w twoje ręce — powiedział Albert do Ojca.

Pauza. Znowu strzał — Albert drgnął, twarz mu się skurczyła. Nie upuścił karty, na której wizerunek damy trefl zaczerwienił się krwią.

— Drugie ryzyko, za Cygana, w twoje ręce, kuzynie. Wyrównało się?!

Starzec z krzykiem zsunął się ze swych poduszek, Mocna Hanula poskoczyła od drzwi — ale Albert powstrzymał ich.

— Nic. Draśnięcie. — Wyssał w ustach obdarty koło paznokcia kciuk, po czym pochwalił strzelca:

— Jak na pijanego, nieźle.

Podszedł do stołu-szafy, nalał pół szklanki wódki, wypił duszkiem.

Chyba ja tylko jeden dosłyszałem wśród dziejącego się wokół Alberta zamętu coraz bliższy turkot bryczki, potem chrzęst kroków przed werandą. I nagle w drzwiach wejściowych, w pełnym świetle gazowej lampy, pojawiła się wielka, zwalista postać w białej płóciennej marynarce i w białej, obficie namarszczonej cyklistówce na głowie. Kontrastowała z tą bielą pełna, mocno różowa twarz. Przybysz nie zdjął w progu czapki, śmignął tylko giętkim kijkiem, który trzymał w ręce.

— Krzesło dla Dyrektora! — krzyknął Albert, sam to krzesło zaczął Dyrektorowi przystawiać, podczas gdy wszyscy zebrani, z wyjątkiem starca na tapczanie, stanęli nieruchomo, zaskoczeni najwidoczniej i stropieni. Ale dyrektor Pszenic wyminął usłużne gesty Alberta, podszedł wprost do karłowatego stryja i podniósł go z poduszek zgrabnie i delikatnie, tak jak się podnosi dziecko z kołyski. I nawet kijka z ręki nie wypuścił, i zwisał ten kijek spoza pleców Profesora, ginącego w dyrektorskich objęciach niby ogon olbrzymiej myszy unoszonej przez olbrzymiego kota.

— Nie chcę! Puść! — szamotał się starzec, ruszając krzaczastymi brwiami szybko i groźnie. — Zostanę tu!

— Nie zostaniesz, stryjku. Masz dość.

— Mam dość ciebie. Mam dość twoich kur, gęsi, twojej kuchni i spiżarni, mam dość pilnowania twojej gospodarki. Ożeń się, daj mi spokój. Albert, broń mnie!

— Profesorze, skoro Dyrektor... — Albert uśmiechał się blado i wykonywał dłońmi nieokreślone ruchy perswazji i rezygnacji.

Dyrektor Pszenic zatrzymał się w progu i dopiero przemówił do Alberta i do tych dwóch w Mundurach:

— Zabawiacie się, a na Wsi pożar, a was to nie obchodzi. Jakże to tak... — Głos miał zmęczony, ale nie gniewny. Pomyślałem, że też chyba lubi Alberta.

Wymknęliśmy się z Ojcem za wychodzącymi, nikt nas już teraz nie zatrzymywał. Widzieliśmy poprzez niski żywopłot, jak Dyrektor sadowi stryja w bryczce, jak go otula kocem, strofując pobłażliwie i z humorem.

Odczekaliśmy czas jakiś.

— Nie pojedziemy do domu, Stefek — szepnął do mnie Ojciec. — Trzeba coś zaradzić...

Zdawało mi się, gdy Ojciec wyprowadzał Rajkę z ogrodu, że ktoś jeszcze za nami idzie. Jakby mi zabielał fartuch Mocnej Hanuli. Ale trwało to ułamek sekundy. Pomyślałem, że mi się przywidziało, nie rzekłem Ojcu nic.

III

U KSIĘDZA CYPRIANA

Minęliśmy bokiem Kolonię, potem wznoszące się łagodnie, pokryte zbożami, ale bezludne wzgórze i dotarliśmy do drogi. Ojciec skręcił pod górę, w stronę Wsi. Byłem temu rad, wciąż bowiem drążył mnie niepokój, czy ta łuna, cośmy ją z daleka widzieli, nie oznacza nieszczęścia dla ludzi, których — poza Ojcem — najbardziej lubiłem. Chciałem się upewnić, zapytałem:

— Jedziemy do Księdza, tato?

— Tak.

Pierwej jednak, nim dotarliśmy do Wsi, dowiedziałem się, co tymczasem zaszło. Zbliżaliśmy się akurat do rzeki, gdy na moście rozległ się stukot końskich kopyt i chrzęst kół. Ojciec przezornie ściągnął Rajkę do płytkiego rowu, skryliśmy się za kępą olszynowych odrostków — ale gdy nas wymijała furmanka, ja sam poznałem siedzącego na przodzie Jarka, a Ojciec zawołał:

— Szwagrowa! To wy! Każcie-no stanąć.

Przywitaliśmy się z Panią. Tak po prostu nazywałem żonę Ojca Cypriana, podobnie zresztą, jak większość ludzi w tej okolicy. Dlaczego ona była Panią dla nich, tego nie wiem. Mnie zaś było jakoś niezręcznie myśleć o niej i nazywać ją inaczej, skoro do Ojca Cypriana mówiłem p r o s z ę K s i ę d z a. Tak zresztą odzywało się do niego wielu mieszkańców, nawet ci, którzy obchodzili ważniejsze święta o innej porze niż Ojciec i ja i obowiązkowo chodzili na nabożeństwa do cerkwi. Lecz i cerkiew nazywano tu często kościołem, a do prawdziwego kościoła w Miasteczku mało kto chodził czy jeździł, bo było daleko, chyba tylko z dzieckiem do chrztu albo żeby wziąć ślub. Bo już co do pogrzebów, to różnie bywało, i na cerkiewnym cmentarzu spoczywali zgodnie obok siebie ludzie dwóch obrządków, a jednej wiary. Ojca Cypriana tylko najpobożniejsze i najstarsze niewiasty tytułowały o j c z e w i e l e b n y; miano p o p słyszało się najrzadziej.

Tak to wspominam teraz, bo w owym czasie zgodny, choć z różnych obyczajów spleciony porządek rzeczy wydawał mi się czymś zupełnie oczywistym i naturalnym. W cerkwi, dokąd czasem prowadziła mnie Mama, a później Ciotka, słyszałem język, który rozumiałem, ale poza cerkwią wszyscy mówili tak samo, jak Ojciec i ja. Podobnie jedna przeważająca mowa rozbrzmiewała w szkole i to nie tylko w czasie nauki, lecz i przy zabawie na przerwach. Czasem wymyślaliśmy sobie od G r e k ó w i k a l i k a n t ó w (w cerkwi organów nie było i Greccy podśmiewali się zarówno z tego instrumentu, jak i z czynności organistowskich), nie było w tym jednak ani złości, ani tym mniej poczucia rozdziału. Pamiętam też z najdalszego dzieciństwa, gdy jeszcze byli w domu i Ojciec przed swym zniknięciem, i Mama, że Ksiądz odwiedzał nas z Sabiną i Emilką we wszystkie nasze święta — wspólnie stroiliśmy w wilię drzewko, a na Wielkanoc dzieliliśmy się święconym jajkiem — a my znowu

chodziliśmy do Księdza i Pani na ich kutię i słodkie placki z rodzynkami i orzechami.

Wdrapałem się na kozioł obok Jarka, ale usiadłem tak, żeby móc się droczyć z rozespaną u boku matki Emilką. Nie chciała jednak przesiąść się na przód i prosiła, żebym jej dał spokój. To mnie rozżaliło. Więc już prędko obraziłem się i na Jarka, że mnie kuksnął biczyskiem („co sobie ten księży pastuch wyobraża..." — pyszny się zrobiłem, odkąd Ojciec powrócił) i już, chcąc nie chcąc, słuchałem, o czym rozmawia Pani z Ojcem.

— Nie, szwagrze — przekonywała Ojca Pani — my tu już długo nie wytrzymamy. Był dzisiaj u nas dyrektor Pszenic, nie ukrywał, że się na coś zanosi. I Cyprian powie ci to samo. Cóż z tego, że się udało ogień zgasić. I tak powiedzą, że to ktoś z naszych, z Greckich. Już tak mówią. Nie pierwszy raz mówią — i robi się coraz dziwniej, coraz straszniej...

— Niedorzeczne to! — zżymał się Ojciec. — Żyliśmy tu razem od niepamiętnych czasów i było dobrze i nam, i wam.

— To się zmieniło, to się kończy — powiedziała ze smutkiem Pani. — Myśmy tutaj niewinni, to prawda, spokojni i zgodni, ale gdzieś stąd dalej, koło granicy, palą się wasze wsie i giną wasi ludzi, i to robią nasi, cerkiewni, i dlatego przyjdzie nam skutki odcierpieć razem z wszystkimi.

— Chcecie stąd iść, opuścić Wieś?

— My nie chcemy. Ale jutro czy pojutrze i tak będziemy musieli. To już wszędzie mówią.

— Co Cyprian?

— Cyprian pójdzie tam, dokąd pójdą inni. A czy my wiemy dokąd? Ale ja nie chcę. Ja się boję. Mam w Mieście krewnych, pojadę, popytam się, może mi się uda z dziećmi umieścić gdzieś tymczasem, przeczekać... Sabina chorowita, wątła, sam wiesz — o nią się martwię najwięcej... Wprawdzie dyrektor Pszenic...

Urwała. Było mi tak, jakbym połykał ostre kawałki lodu. Więc jednak zagraża im niebezpieczeństwo, więc jednak dzieje się coś złego, czego nie pojmuję, a co zbliża nas do rozłąki.

— Tato — wtrąciłem się — weźmy Sabinę do nas. I Emilkę też.

Dostrzegłem w mroku nocy, że Ojciec i Pani uśmiechnęli się do siebie, a Pani pogłaskała mnie po ręce.

— Dobre masz serce, Stefku — niechaj ci Bóg nagrodzi...

I nagle, bez pauzy, zwróciła do Ojca te dziwne dla mnie słowa:

— Szwagrze, proszę cię, żebyś mnie źle nie wspominał. Na mogiłce Józefki kazałam postawić krzyż, a mogiłkę obłożyłam darnią po bokach, a w środku każdą wiosną siałam świeże kwiaty. Bratki to-to tam kwitną aż do przymrozków...

Józefka — wiedziałem — to było imię mojej Mamy.

— Dziękuję ci, szwagrowa — odpowiedział Ojciec ochrypłym trochę głosem. — A co do wspominania, to nigdy ja źle nie pomyślałem i nie pomyślę ani o tobie... — zawiesił głos na moment — ani o Cyprianie.

Pani westchnęła, pochyliła się głęboko, obiema dłońmi cisnąc do piersi brzeg czarnego szala, to było tak, jakby nią zimno zatrzęsło i jakby chciała powstrzymać raptowny napór kaszlu, ale nie, nie wydała z siebie głosu, nic też nie odpowiedziała Ojcu, tylko w tym pochyleniu głowę przegięła w tył, i jej twarz

prawie że dotykała jego twarzy. To zrozumiałem — chciała mu zajrzeć w oczy z bliska. Ojciec zgarbił się jakoś i obrócił ku mnie, a Pani trąciła Jarka w plecy, że czas jechać dalej. Pożegnaliśmy się i ruszyli w dwie przeciwne strony.

Zasłyszane słowa nie dawały mi spokoju. Coś mi się w dziecinnej głowie plątało i układało w niejasne, niepokojące pytania.

— Tato — spytałem — czy my i Ksiądz, i Pani, i Sabina, i Emilka to jesteśmy krewni?

Ojciec nie od razu odpowiedział. Wreszcie dosłyszałem, jak mruknął:

— Prawie jak krewni.

Ale to mnie nie zadowoliło.

— Ty mówisz do nich szwagier, szwagrowa — nalegałem — no to przecież rodzina.

Ojciec jakby się zastanawiał, czy odpowiedzieć. W końcu uznał widocznie, że może ze mną rozmawiać jak z dużym chłopcem, bo odpowiedział:

— Widzisz, Stefku, w życiu rozmaicie się układa. — Odkaszlnął i czułem, że szuka słów do wyjaśnienia, które nie miało być dla niego łatwe, a może i przyjemne. — Skoro już się pytasz, to ci powiem tyle, ile możesz teraz zrozumieć. Jak urośniesz, to zrozumiesz lepiej. Otóż, otóż... szwagrowa i Józefka, twoja Matka, to były kiedyś, dawno temu, tak jakby siostry, choć nie siostry z krewieństwa. W jednym domu rosły, razem się chowały i bardzo się lubiły. Ale twoja matka była w tym domu tylko przybranym dzieckiem, sierotą bez majątku, a Pani to była naprawdę pani, bogata jedynaczka. I...

Przerwał — bałem się, że nie opowie już dalej, podpowiedziałem więc skwapliwie :

— I ty, tato, chodziłeś do szkoły razem z Panią i z Mamą...

— To też — uśmiechnął się Ojciec — ale potem jużeśmy nie chodzili do szkoły. Potem to ja się miałem z Panią ożenić, rozumiesz?

— Aha... — szepnąłem, oszołomiony i dumny z tak ważnego wyznania. Ale to jeszcze nie był koniec.

— Miałem się ożenić z nią, a ożeniłem się z twoją Mamą, z Józefką. A Pani wydała się za Cypriana, za Księdza, znaczy się. Cyprian to znowu był mój przyjaciel od serca, rozumiesz? Tylko że on poszedł do szkół, a ja nie, rozumiesz?

Nie bardzo rozumiałem, bo nie miałem jeszcze nigdy przyjaciela od serca i nie wiedziałem, do jakich szkół Ksiądz poszedł, lecz odparłem najgrubszym głosem, na jaki było mnie stać:

— Tak, tato.

— A i Ciotka to też nie taka znowu ciotka... — ciągnął dalej Ojciec, swobodnie już i bez przymusu, z leciutkim nawet w głosie rozbawieniem — i ona, daleka Mamy powinowata, wolałaby tą ciotką nie być. Ja jej ten tytuł nadałem, dla świętego spokoju.

— Żebym ja to był wiedział! — krzyknąłem porywczo, aż mnie Ojciec szarpnął za rękaw. Nasłuchiwaliśmy chwilę.

— Ty się zawziętości na ludzi nie ucz — podjął Ojciec — z zawziętości krew kwaśnieje na ocet, masz czas. Ciotka, na swój sposób, porządny człowiek. Co by się z tobą stało...

— Mówiła mi, żeś umarł — poskarżyłem się z nieprzejednaną urazą.

— Bo tak myślała. Bom jej odesłał taki jeden list, który do mnie pisała, drugi list po tym, z którego się dowiedziałem o Mamie.

— Wiedziała, gdzie jesteś, wiedziała, wiedziała... — trząsłem się z gniewu.

— Taka ona i jest — przyznał Ojciec.

— To czego ona od nas chce, skoro nie krewna?

— Kiedyś ci opowiem. Długa historia. Jak ja się żeniłem, ona od miesiąca była wdową. Widziałeś w lesie, po tamtej stronie góry, to stare wyrębisko, zryte dołami, jakby diabeł tańcował? Po jednej wichurze tak zostało. Ciotki mąż, człek dość bogaty, śmierć tam znalazł, niezwyczajną śmierć. Jak on tam poszedł po tej wichurze, jak nastąpił na czubek wywróconej jodły, to się ta jodła wysmyknęła spod pniaka, co ją gniótł, to śmignęła w górę, a ten Prokop z nią, i tak go ta jodła wyprawiła prosto do nieba... A zachodziła Ciotka do was, do Mamy, jak mnie już nie było?

— A, drzwi szkoda było zapierać. Od rana do nocy, raz po raz. Ziółka Mamie parzyła...

— Widzisz.

— Ziółka... ale o nasz chleb nie bardzo się pytała. Jakby nie Pani...

Ojciec milczał.

— Nie, nie żałuję — westchnął wreszcie, ale jakby już tylko do siebie — nie żałuję.

Za tę rozmowę w nocy na drodze do Wsi jeszcze dziś czuję dla Ojca gorącą i czułą wdzięczność. Zdaje mi się, że po raz pierwszy wtedy zobaczyłem to coś, ciemne, trudne a nieuchronne, co już nie jest dziecięcym lękiem przed nocną marą, tylko zarysem życia.

Gdyśmy wjechali pomiędzy domy Wsi, późny tego wieczoru i niski jeszcze księżyc zrównał się akurat z kopułą cerkiewki i krzyż na szczycie, odmienny niż na kościele w Miasteczku, z ukośnym u spodu ramieniem, przesunął się w takt kroków Rajki przez jego wielką miedzianożółtą tarczę. Ojciec nie szukał cienia, nie krył się — Wieś była pusta, w oknach rzadko gdzie się świeciło, a budynek będący siedzibą ludzi w Mundurach stał ciemny i milczący. Droga wznosiła się wśród opłotków lekko pod górę, a gdy dwa rzędy domów już się kończyły, skręcała w bok, a na wprost wznosiła się cerkiew. Poza nią, nieco od tyłu, bielał w ogrodzie dom Księdza, z jednej strony jakby piętrowy, bo ustawiony na pochyłości wzgórka. Główne, paradne wejście, rzadko używane, mieściło się w parterowej ścianie od frontu. My obeszliśmy dom i Ojciec zapukał do kuchennych drzwi od dziedzińca raz, potem drugi i trzeci. Lecz dopiero po dłuższej chwili zabłysło w oknie na pięterku chwiejne i jakby skądś z głębi zbliżające się światło. Ucieszyłem się bardzo, że w oknie ukaże się Sabina, gdyż to było jej okno. Lecz nie Sabina, tylko sam Ksiądz wychylił się do nas poprzez parapet, a oswoiwszy oczy z półmrokiem zawołał, skoro nas poznał:

— Witajcie. Już, już tam do was idę.

Za chwilę usłyszeliśmy w sieni jego zamaszyste kroki. Otwarł drzwi, stał przed nami z lampą kuchenną w lewej ręce, prawą zapraszając do wnętrza. Był ubrany z chłopska, w koszulę z cienkiego lnu, szeroko rozpiętą, ukazującą włochaty, ciemny tors, w spodnie czarne, ściągnięte prostym rzemieniem. Tylko na ramiona narzucił krótką, do bioder sięgającą pelerynkę z szerokimi rozcięciami po bokach, zastępującymi rękawy, i to go odróżniało od każdego

innego chłopa z tej wsi. Krótka, ale gęsta broda okalała młodą jeszcze, czerstwą i energiczną twarz. Pamiętam, słyszałem w szkole od chłopców, że przez tę brodę miewał Ksiądz jakieś tam swoje urzędowe kłopoty — nie zgadzała się z „greckim" przepisem — ale czy to tylko broda? Ksiądz był uparty, a do naszej Wsi rzadko kto z obcych zajeżdżał. Ule w księżym sadzie, rzezane w lipowych kłodach na podobieństwo świętych apostołów, też by się może nie każdemu spodobały...

— Zmartwienie wieczne z tą moją Sabiną — uskarżył się Ksiądz od razu — szukam jej po całym domu, a ona pewnie znowu w kościele. Zwariowała z tym kościołem, Boże daruj! No, wchodźcież, wchodźcie.

Ale Ojciec dał ręką znak, prosząc, by wyszedł na dwór.

— Niech Cyprian lampę zostawi w sieni — powiedział — i zamknie drzwi.

Wszyscy trzej odprowadziliśmy Rajkę do szopy. Ojciec wydobył spod derki swoje podłużne wykopalisko, owinięte w sczerniały, cuchnący ropą worek.

— Musi mi to Cyprian gdzieś przechować. Myślałem, że się przyda, ale nic z tego na razie... Odczekam, wezmę — niech się Cyprian nie boi.

— Bać to się nie boję — odpowiedział Ksiądz powściągliwie — ale bym wolał, szwagrze, żebyś jakoś inaczej sobie radził... Bez ryzyka...

— Cyprian wie, że ja sobie życia nie wybierałem — powiedział Ojciec twardym, prawie ostrym głosem. — Zawsze mi inni wybierali.

— Wiem, wiem — przytaknął Ksiądz gorliwie i pojednawczo. — Przecież ja ciebie rozumiem. Zawsze chciałbym ci pomóc. Ale i u mnie zaciąga się na złą odmianę.

— Tak. Mówiła szwagrowa. Spotkaliśmy się na drodze.

— A no widzisz. Same kłopoty. I z żoną jakoś nie możemy się dogadać. Pokłóciliśmy się, ot i pojechała. Ty pewnie nie wiesz...?

Ojciec przemilczał wyczekująco.

— A no — podjął Ksiądz — o Sabinę się kłócimy. I o Pszenica.

— O! — zadziwił się Ojciec. — To taka sprawa!

— A taka! — przyznał Ksiądz. — Jemu się Sabinka podoba. Przyjeżdża tu do nas i przyjeżdża...

— A ona, Sabinka? — spytał ostrożnie Ojciec.

— Ona nie chce. Matka też nie chce. Obie się zawzięły, a czy ja wiem, czy słusznie? Czas niespokojny, a to człowiek stateczny, na stanowisku...

— Mooże... — przeciągnął Ojciec bez przekonania.

Tak rozmawiając weszli w sad. Między przysadzistymi szczepami o bielonych pniach czerniały w kilka rzędów ustawione ule. Chyba bym się ich bał, gdybym był sam. W rozproszonym przez liście drzew miesięcznym blasku stali święci pańscy, grubo ciosani, lecz przez to może jeszcze poważniejsi, w zadumanej modlitwie. Było tu ogromnie cicho i naprawdę słyszałem szelest spadającego z wiśni okwiatu. Ksiądz podszedł do jednego z uli, wyższego niż inne, otworzył smukłe, podłużne drzwiczki, wetknął rękę do wnętrza po łokieć, potem obrócił się do Ojca.

— Dawaj. Niech pszczoły pilnują twojego skarbu.

Ale grubo owinięty przedmiote nie chciał się zmieścić.

— Niech Cyprian poczeka. Skoro tak...

I Ojciec rozsupłał druty i sznurki opakowania i wyłuskał ze szmat, z tłustych papierów, dubeltówkę. Ważył ją w dłoniach, potem z chrzęstem jakby prze-

łamał na pół, zajrzał do lufy pod światło księżyca — sięgnął do kieszeni, wyjął dwa patrony, przez chwilę się zastanawiał...

— Co robisz, szwagier, po co to! — sprzeciwił się Ksiądz.

Ale Ojciec już domknął rygiel i sam włożył teraz strzelbę we wnętrze ula.

— Umyśliłem sobie zapolować już dzisiejszej nocy — wyjaśnił. — Niech tak tutaj będzie, gotowa.

— Szwagrze, wolałbym...

Ojciec przerwał Księdzu.

— Posłuchaj. — Podszedł do niego całkiem blisko, zajrzał mu w twarz. — Wiesz, kto mnie przydybał, jak za t y m szukałem w lesie? Albert, twój wychowanek.

— Wiem, że wrócił, że się tu kręci... — przyznał chmurnie Ksiądz.

— Już się wkręcił. Bawi się w strażnika na Kolonii. Z obu dyrektorami, starym i nowym, za pan brat. Ci z waszego posterunku też z nim sztama...

— Ależ nie ma chyba jeszcze tygodnia, jak tu przyjechał z tymi geologami...

— A no, widzi Cyprian. Nie ma tygodnia, a już wielka z niego władza.

— Nic mi Pszenic nie mówił... — zawahał się ksiądz.

— No właśnie. Niech Cyprian uważa. Zdaje mi się, że on tu wrócił, żeby się mścić. I zdaje mi się jeszcze, że jest on zdolny do wszystkiego.

— Kto mieczem wojuje...

— Nikt już mieczem nie wojuje. Masz tu w ulu moją starą rurę. W razie czego — nie wiesz o niej. A jeszcze w razie czego...

— Szwagier, bój ty się Boga, do duchownego mówisz!...

— Wolałbym, żeby ci się nie przydała — przyznał spokojnie Ojciec. Tego już Ksiądz jakby nie dosłyszał, wpatrzony w furtkę między sadem i dziedzińcem kościółka.

— Sabina, to ty? — zawołał półgłosem.

Ale nikt nie odpowiedział.

— Zdawało mi się — mruknął ksiądz. — A no, nie ma rady, trzeba po nią pójść.

Teraz Ksiądz zabrał z sieni lampę i poprowadził nas do cerkwi. Boczne drzwi były uchylone, weszliśmy. Nikły ogieniek lampy wydobywał powoli z mroku zarysy malowideł na ścianach i złoty połysk świętych wrót oddzielających główny ołtarz. Spopod obrazów po obu stronach ołtarza bił gęsty, słodkawy i przywiędły zapach kwiatów. Ściany były tu ciemne, drewniane i tchnęły jeszcze ciepłem minionego dnia. Koło drzwi stał jeszcze pobryzgany farbą i wapnem szczątek rusztowania — pozostałość niedawnych robót, na które i my w szkole dołożyliśmy skromną składkę do ofiar całej wsi. Podobał mi się kościół o tej niezwykłej porze, choć trochę mi było nieswojo. A Sabiny nie widzieliśmy nigdzie.

— Znowu to samo... — mruknął Ksiądz.

Zdjął z gwoździa pętlę zwisającej od stropu linki, ostrożnie szarpnął dwa razy — usłyszałem gdzieś w górze dźwięk dzwonka. Ksiądz uniósł głowę, nasłuchiwał.

— Zawzięta! — mruknął znowu, trochę gniewnie, ale i z podziwem. — Chodźmy tam, skoro tak.

Poprowadził nas do przedsionka, a stąd — wąskimi i krętymi schodami — na chór. Nie byłem tu jeszcze nigdy, chętnie bym się zatrzymał, ale Ksiądz uchy-

lił nieduże drzwiczki, za którymi ujrzałem schody jeszcze węższe, pnące się w górę bez skrętów, niemal prostopadle. Ksiądz dzierżąc ostrożnie lampę wspinał się pierwszy, ja za nim, za mną Ojciec. Nagle bose pięty Księdza umknęły mi sprzed oczu — i już staliśmy na równej podłodze, w sześciokątnym pomieszczeniu. Przez dwa małe okienka wdzierało się nikłe światło księżycowej nocy.

Najpierw, gdy płomyk lampy opanował półmrok, zobaczyłem Sabinę. Nie obróciła się do nas, jakby nie dosłyszała naszego wejścia, jakby nie zauważyła, że jest tu teraz prawie jasno. Stanąłem tak, żeby widzieć ją lepiej. Ach, jak ja lubiłem na nią patrzeć. Jaka była piękna. Rozczesane na noc włosy spadały jej na ramiona bielejące w owalnym wycięciu ciemnej bluzki. Blask lampy igrał po włosach świetlistą mgiełką, a na twarzy łamał się z księżycowym półcieniem. Oczy miała przymknięte.

Dopiero teraz zwróciłem uwagę na oświetloną część obrazu, przed którym klęczała, i mimo woli krzyknąłem:

— Tato, patrz! Tu Pani!

Podobieństwo wyobrażonej postaci do matki Sabiny było zdumiewające. Ojciec pochylił się obok mnie. Ujrzałem w jego profilu wyraz bolesnego napięcia.

Ksiądz uniósł lampę wyżej.

— Sabinko, dziecko, daj ty już temu spokój — przemówił łagodnie. — Przecież jesteś już dorosła, przecież wiesz, że to wszystko wierutne bajki...

Ustawił lampę na framudze jednego z okienek, podniósł Sabinę siłą, przytulił jej głowę do ramienia. A pokazując ręką na obraz, widoczny teraz na całej powierzchni, objaśniał Ojcu i mnie:

— Nasza cerkiew zabytkowa. Boję się nawet, że już niedługo stanie się tylko zabytkiem muzealnym i niczym więcej. Otóż, jak wiecie, przyjechali tu tacy od zabytków. Zaczęli skrobać po ścianach, ot i co na tej wieży pod kopułą odskrobali. Przypatrzcie się dobrze, obraz stary, ciekawy, a malować musiał go ktoś tutejszy.

Przyglądałem się z ciekawością malowidłu, rozciągniętemu aż na trzy ściany wieżyczki. Część środkową wypełniała scena Ukrzyżowania. Uderzyło mnie to, pamiętam, że główną postacią nie był tu Chrystus — cofnięty jakby w perspektywę tła — lecz jeden z trzech żołnierzy umieszczonych przez malarza na pierwszym planie. Podczas gdy dwaj siedzieli pochyleni nad dzbanem i kubkami, tak że twarze mieli tylko na wpół widoczne, ten jeden stał nad nimi w jaskrawym świetle rozdartego piorunem nieba, w pozie zuchwałej i wyzywającej. Wysunąwszy w przód nogę, muskularną nogę, i postawiwszy ją na kamieniu, wsparł o nią dzidę, którą zapewne dopiero co przebił bok Pański, w obu zaś wolnych dłoniach trzymał po wachlarzyku kart, zdając się zachęcać towarzyszy do gry. Boczne skrzydła tego obrazu nie wiązały się z Golgotą. Na lewym chudy pustelnik czytał grubą księgę, złożywszy dłoń na potężnej głowie warującego przy nim lwa. Lecz najciekawsza była prawa część, przed którą zastaliśmy Sabinę. Treść obrazu była straszna, dzika i groteskowa zarazem. U dolnego obramienia czerwieniły się jęzory ognia. A w ten ogień, przez szarą i pustą przestrzeń spadała głową w dół kobieta. Frunął nad nią kosmaty diabeł, też głową w dół, do połowy tylko widoczny, gdyż górną część malowidła zasłaniała kotara ze zwykłego workowego płótna. Zasłona ta, jak zauważyłem,

służyła do zakrycia całego obrazu, lecz teraz była podniesiona ukośnie w bok i zaczepiona połą o gwóźdź. Tak więc widziałem tylko rogaty łeb diabła, jego zarosłe sierścią ręce i widły, którymi dźgał niewiastę. Co było najbardziej zadziwiające, to to, że w przeciwieństwie do wykrzywionej twarzy diabelskiej twarz kobiety była pogodna, spokojna, a nawet uśmiechnięta. Za to ręce, wyciągnięte przed siebie, zdawały się rozpaczliwie szukać w pustce oparcia.

— Ot, i widzisz — przemówił Ksiądz do Ojca — przybył nam jeszcze jeden kłopot. Sabina, już i bez tego zanadto — przez moment szukał wyrażenia — uczuciowa, tak bardzo wzięła sobie do serca tę starą, głupią, żalu godną historię. A teraz...

Strzepnął ręką ze zniechęceniem. Potem zdjął z gwoździa połę zasłony i okrył starannie cały obraz. Pogłaskał Sabinę po włosach.

— Chodź, dziecko, połóż się spać i nie myśl o tym.

Ale Sabina umknęła jego pieszczocie. A potem przybliżyła się do mnie, przyklękła, odchyliła głowę w tył, położyła obie dłonie na moich ramionach i z twarzą tuż przy mojej twarzy powiedziała:

— Tyś to od razu zauważył. Tyś poznał moją mamę.

Zajrzała mi w oczy z jakimś wielkim i wytężonym smutkiem. Chciało mi się zapłakać I mimo woli, nie zastanawiając się, powiedziałem:

— Nie, Sabinko, o n a nie jest podobna.

Zaraz pożałowałem, dostrzegłszy w oczach Sabiny zawód i naganę.

— Teraz to ty nie mówisz prawdy. To ty już umiesz kłamać...

Zdjęła ręce z moich ramion, odwróciła się ode mnie. A na mnie to pierwsze w moim życiu kłamstwo jakby legło kamieniem.

Ojciec z Księdzem wyzierali przez okienko, zbliżyłem się do drugiego okna i też spojrzałem. Ale nie mogłem wystawić głowy poza parapet, bo było trochę za wysoko, i widziałem tylko księżyc, mniejszy teraz i bladozłoty.

Słyszałem, jak Ksiądz mówi do Ojca przytłumionym głosem:

— Żeby przynajmniej była zdrowa... Ale nie jest... I świętości się jej, Boże daruj, zachciało...

Późno wróciliśmy z Ojcem do domu, a i tak długo jeszcze nie mogłem zasnąć. Jakby w nowym świetle zobaczyłem nagle Sabinę. Sabina święta! Tak, to się zgadzało ze wszystkim, co u niej dotąd kiedykolwiek zaobserwowałem. Jej delikatna, krucha słabość. I jak rwała w sadzie najpiękniejsze owoce i rozdawała różnym wiejskim obdartusom. A nade wszystko to, że tak ją lubiły wszystkie zwierzęta, domowe i leśne, ptaki, nawet pszczoły; to ona wybierała — niczym nie osłonięta — plastry miodu z uli w każde miodobranie. A jej pokój, zawsze pełny oswojonych zwierzątek, pokój z wiewiórką, jeżem i zajączkiem, pokój, do którego przez okno wlatywały gołębie i jaskółki... Powoli ogarniała mnie senność, poplątały się obrazy, najpierw Sabina głaskała po głowie lwa, potem lew wspiął się na tylne łapy, a w przednich trzymał, nadziane na pazury, damę kier i damę trefl, i nagle wśród strasznego ryku zwierząt ujrzałem Sabinę spadającą głową w dół w czerwono-czarną, mieniącą się głębię...

— Stefciu — zbudził mnie głos Ojca — co ci się tam śni! Spojrzyj w okno, to zaraz zapomnisz.

Czuł widocznie, że jeszcze się boję, bo przemówił znowu:

— Jak chcesz, to wstań, zajrzymy obaj do Rajki. Boję się, żeśmy ją dzisiaj przemordowali, a źrebiątka już tylko patrzeć...

Poszliśmy do stajni. Rajka słysząc nas zarżała lekko. Ojciec podszedł do niej i obmacał jej brzuch. Zawołał mnie.

— Połóż rękę, o, tu. Czujesz?

Czułem. Coś w brzuchu Rajki poruszało się. Zapytałem:

— To to źrebiątko, tato?

— Tak. Źrebiątko.

— To ono się tam w niej nie udusi?

— Nie. Ono stamtąd przyjdzie na świat.

— Wszystkie źrebięta tak?

— Wszystkie.

— A krowa to się cieli — zauważyłem chełpliwie — to wiem. — O koniu nie wiedziałem. I dopiero w tej chwili uderzyła mnie ta myśl: — A ludzie?

— Ludzie też tak.

Wziąłem Ojca za rękę i powiedziałem:

— Dobrze, tato, żeś zostawił tę strzelbę.

— Co ci się wspomniało? — zdziwił się Ojciec.

Lecz i ja sam nie potrafiłbym wytłumaczyć, dlaczego nagle pomyślałem o strzelbie.

— Już się nie boję, tato — powiedziałem, znowu nie wiedząc dlaczego.

— A bałeś się? — spytał ze śmiechem Ojciec.

— Tak. Zdawało mi się, że ktoś za nami chodzi.

Ojciec:

— Kiedy ci się tak zdawało?

— Cały czas. Na Kolonii, i u Księdza, i jeszcze potem.

Ojciec roześmiał się. — Ach, ty tchórzu jeden! — Wypchnął mnie za próg stajni, pochwycił wpół i jednym podrzutem wsadził sobie na kark. — Widzisz, jaki jesteś wielki...

Dotykałem szorstkich Ojca policzków, patrzyłem w blednące gwiazdy nad strzechą naszego domu ufnie już teraz i spokojnie. Wstawał nowy dzień.

IV

W TARTAKU I NAD RZEKĄ. ALBERT I SABINA

Wiosna była w pełnym rozkwicie. Nie chciało mi się chodzić do szkoły ani się uczyć, ani uważać w klasie, o czym mówi pan Nauczyciel, choć naprawdę go lubiłem. Był to człowiek młody, chudy bardzo i bledziutki, z okularami o grubych szkłach na nosie. Mówili ludzie we Wsi, że przez kilka lat tułał się po lasach i górach z leśnym wojskiem i tym sobie podniszczył zdrowie. Nie mogłem wyobrazić go sobie z karabinem.

Na szczęście tego dnia były tylko dwie godziny lekcji i właśnie kończyliśmy naukę. Nauczyciel przepytywał nas jeszcze z rachunków, gdy przez otwarte okno wpadł do klasy motyl. Choć bałem się tabliczki mnożenia, musiałem na tego motyla patrzeć. Przefrunął koło mnie, siadł na zeszycie Emilki, znów podleciał i po chwili usadowił się na wysokiej, kędzierzawej czuprynie Nauczyciela.

— Osiem razy dziewięć. Stefek!

8 × 9 nie umiałem nigdy, nie umiem do dziś. Zerwałem się, zagapiony nieprzytomnie. Emilka podpowiadała mi prawie już na głos. A ja, jak zaczarowany, wskazałem palcem na głowę Nauczyciela i wybełkotałem:

— Bielinek kapustnik, proszę pana.

I w tym momencie rozebrzmiał dzwonek. Z ulgą wyskoczyłem przez otwarte okno wprost na dziedziniec — a tu, za parkanem, ujrzałem wózek Księdza i Ojca siedzącego z Jarkiem na koźle.

— Stefek, Emilka! — zawołał Ojciec. — Jedziemy do tartaku, siadajcie!

Gdyśmy się już usadowili, Ojciec pokazał mi pięknie zaadresowaną kopertę i objaśnił:

— Ojciec Cyprian pisze tu do dyrektora Pszenica, żeby mi dał jaką robotę.

Ucieszyłem się tym i nie rozumiałem, dlaczego Ojciec był przez całą drogę chmurny i milczący.

Przed tartakiem, jak zwykle, panował dość ożywiony ruch. Zajeżdżały furmanki z drzewem, inne wywoziły deski. Był tu też w pobliżu majdanu sklep, przed którym Jarek zatrzymał konie. Wysiedliśmy, Jarek z Emilką weszli do sklepu po zakupy, a my z Ojcem wyminęliśmy gwarny majdan, potem tartak i skierowaliśmy się do budynku, gdzie mieszkał i urzędował dyrektor Pszenic. Był to duży, murowany dom, prawie nowy, nie pokryty tynkiem. Okalał go dość szeroko parkan z drucianej siatki. Za parkanem, od frontu, rosło trochę młodych jabłonek i kilka szpalerów porzeczkowych, z których indyki obdziobywały niedojrzałe, drobne jagody; ten niewyrosły jeszcze ogród słaniał się łagodnym stokiem aż do brzegu urwiska koło tartacznej zapory, i tam, wśród bujniejszej i półdzikiej zieleni, stała altana, podobna do uplecionego z wikliny kosza. W głębi, za domem, widać było zabudowania gospodarskie.

Już dochodziliśmy do bramy, gdy zza rzecznego wądołu, przy altanie, wyłoniła się — sarna. Patrzyliśmy na nią, zdziwieni, skąd się wzięła i dlaczego nie ucieka, a ona podeszła do nas, wyraźnie ukłoniła się kształtną główką i poprowadziła nas do wejścia, oglądając się co trochę, czy idziemy za nią. Swobodnie weszła po stopniach schodków na ganek, pocisnęła klamkę łbem i przepuściła nas do wnętrza. W tej chwili otwarły się jedne z drzwi i dyrektor Pszenic, na wpół wychylony, krzyknął w korytarz:

— Stryju, na miłość boską, indyki znowu w ogrodzie!

Na ten okrzyk otwarło się z czworo co najmniej drzwi, również i na piętrze posłyszeliśmy trzask i rumor, i w jednej chwili przebiegło koło nas i wypadło spiesznie na dwór kilka postaci — jakaś staruszka w długiej, czarnej sukni z falbaną, inna niewiasta, może kucharka, bo w fartuchu i ze ściereczką w ręce, a także utykający na jedną nogę, niepozorny jegomość w sztywnym kołnierzyku z czarnym motylkiem na szyi i chłopiec, nieco ode mnie starszy, pięknie wystrojony, z wielką, kolorową piłką w rękach. Chłopiec ten, mijając mnie, spojrzał dumnie i pogardliwie, a gdy już był na schodkach, cisnął piłką w pyszczek stojącej tam sarny. Znienawidziłem go w jednej chwili.

Tymczasem dyrektor Pszenic, jak prędko się ukazał, tak prędko zniknął, zatrzasnąwszy za sobą drzwi. Staliśmy niepewni, co począć — i usłyszeliśmy za sobą długi, ściszony chichot. Odwróciliśmy się — przed nami stał stryj Dyrektora i śmiał się złośliwie, wygrażając małą piąstką zamkniętym drzwiom gabinetu. Był dziś bez okularów i mrugał śmiesznie bezradnymi oczami krótkowidza.

— Wszyscy się go boją, darmozjady, a ja nie! — oznajmił nam tryumfalnie. — Indyki! Ja mu będę indyki pasł!

Aż tu drzwi otworzyły się znowu równie gwałtownie, co przedtem, i dyrektor Pszenic zakrzyknął:

— Stryju, chodźże z tą swoją packą, bo mnie muchy zjedzą. — A widząc, że Profesor rozmawia z nami, otworzył drzwi szerzej i krótkim gestem poprosił nas do wnętrza.

— Muchy to co innego — westchnął stary z rezygnacją.

Gabinet dyrektora Pszenica nie bardzo mnie onieśmielił. Trochę był podobny do naszej szkolnej klasy. Na ścianach wisiały mapy i tabele, poza które ponatykano różnych ziół, wyschłych kłosów zboża i jodłowych krzyżyków. Na biurku leżały jakieś obrzynki, pewnie próbki drewna, a także różnokolorowe, połyskujące miką kamienie. Za to krzesło Dyrektora było potężne, o rzeźbionych poręczach, a stało ono na wielkiej dziczej skórze. Przez szeroko otwarte okno wlewało się słoneczne światło południa.

Ojciec podał list Dyrektorowi. Dyrektor przeczytał, ale minę miał zniecierpliwioną.

— Księdza Cypriana znacie od dawna? — spytał.

— Od dziecka.

— Hm...

Wyjął lśniącą papierośnicę, otworzył. Błysk słoneczny odbity w jej wieczku zaigrał na czerwonej twarzy i oświetlił jedno oko tak, że stało się prawie białe.

— Chcielibyście robić przy nafcie?

— Nie.

— O! A to czemu?

— To nie moja robota.

— A cóż to jest w a s z a r o b o t a, biedny człowieku?

— Las — odparł Ojciec krótko.

— Wiem — zaśmiał się drwiąco Dyrektor — wiem coś o tym, biedny człowieku.

— Mam konia — rzekł Ojciec spiesznie i jakoś pokornie.

— Hm... — zaciągnął się dymem Dyrektor.

Bardzo mi się nie podobało to b i e d n y c z ł o w i e k u. Ze złością przydepnąłem dziczy spłaszczony pysk, sterczący zza biurka.

— To wasz chłopak? — wskazał Dyrektor na mnie.

— Mój. Stefan.

— Stefek, Stefcio — zamruczał grubo Profesor, uwijający się tymczasem po gabinecie i raz po raz uderzający po ścianach i sprzętach swoją packą.

— Stefek — zwrócił się Dyrektor do mnie — zaniesiesz pannie Sabinie list. A uważaj po drodze, żebyś nie wpadł pod jaką furmankę, co?

Więc poznał mnie. I za to także zapisałem mu w duchu czarną kreskę.

— Jest tu parobek od Księdza i Emilka, mogą zabrać — podpowiedział Ojciec.

— Stryjku, skocz no i zawołaj tego parobka!

Stryj, mrucząc gniewnie, opuścił pokój. Dyrektor wyjął z szuflady arkusz papieru i począł pisać, oblizując przy tym grube wargi. Nie poprosił Ojca, by usiadł, choć krzesło stało tuż. Gniew jątrzony upokorzeniem wzbierał we mnie coraz dokuczliwiej. Podszedłem do okna i z tęsknią ulgą spojrzałem na

nasz dom pod lasem. Chłopak z piłką przebiegł tuż obok i pokazał mi język. Odwzajemniłem mu się godnie, aż w gardle zabolało, a na dokładkę sięgnąłem językiem czubka nosa, co nie było łatwą sztuką; pognębiłem go. Skrzywił się, pobiegł dalej, nawołując:

— Szyszka! Szyszka!

Dostrzegłem, że goni sarnę, która przed nim ucieka, i ciska za nią piłką. Wyjąłem z kieszeni mój kozik, otwarłem. Miałem ochotę cisnąć nim w chłopaka. Potem uniosłem kozik ponad głowę i prędko, ukradkiem, wyszczerbiłem na futrynie znak. Pomyślałem o Ojcu, o Sabinie i Emilce.

To samo okno, ta sama kreska na jego ramie.

W tejże chwili ujrzałem wracającego Profesora. Ujrzał i on mnie i zaczął mi dawać ręką gwałtowne znaki, z których zrozumiałem, że mam wyjść na dwór. Kładł też raz po raz palec na usta, dając mi do zrozumienia konieczność sekretu. Może bym go nie posłuchał, gdyby nie to, że obok Profesora pojawiła się ta śliczna sarenka, Szyszka, i stąpała obok niego, dopraszając się pieszczoty, tak wdzięcznie i zgrabnie, że zapragnąłem gwałtownie zaprzyjaźnić się z nią także, pogłaskać. Pomacałem się po kieszeni, gdzie oprócz kozika miałem jeszcze kawałek zabranego do szkoły chleba. Dyrektor wciąż jeszcze zajęty był pisaniem. Zdążyłem szepnąć Ojcu: — Profesor mnie woła — i wymknąłem się za drzwi. Starzec już na mnie czekał w otwartych drzwiach swojego pokoju, a sarna, na szczęście, była przy nim. Wszedłem i zdziwiłem się, gdy Profesor zamknął za mną drzwi na klucz.

— Stefciu — powiedział tajemniczym tonem — ty tego listu córce popa nie oddawaj.

Milczałem, zmieszany, a starzec mówił dalej:

— Ty ten list otworzysz, przeczytasz, a potem mi powiesz, co tam było napisane.

Bardzo mi się to nie spodobało.

— Nie, proszę pana — odpowiedziałem.

Myślałem, że Profesor się zgniewa, i ze zdziwieniem zauważyłem, jak jego wąsy i brwi podnoszą się w pełnym uznania uśmiechu.

— Takiś ty? — Klepnął mnie w ramię. — No, patrzcież, no! Honorowy. Szyszka, widziałaś? Honor! Duma! Odwaga!

Nagle jakby się stał jeszcze mniejszy, jeszcze bardziej skurczony. Pociągnął mnie za rękaw do ściany. Wisiała tu wielka mapa. Profesor wspiął się na palce i położył dłoń na niebiesko zamalowanej powierzchni, która — wiedziałem — przedstawiała morze. Potem przykucnął i położył dłoń na drugim morzu. Wreszcie przesunął ręką na ukos przez całą mapę i westchnął długo, głęboko.

— Naród! — odwrócił się do mnie ze srogą powagą. — Honor. Odwaga. Od morza do morza! Chodzisz ty do szkoły?

— Tak.

— A historii uczą was w tej szkole?

— Uczą, proszę pana.

— Eh! — zniecierpliwił się — gówno was tam nauczą.

Strasznie się zawstydziłem. Lecz Profesor tego nie zauważył. Jakby w nagłej gorączce ciągnął mnie teraz do dużego stołu w kącie, zawalonego książkami i różnymi dziwnymi przedmiotami, których nie znałem. Wyjął z kieszeni klu-

czyk, otworzył szufladę, wyjął z niej gruby, gęsto i drobno zapisany stos papierów. Podtykał mi te papiery pod oczy, przerzucał kartki.

— Kury, indyki każe mi paść — zżymał się — a ja... Patrz! Historię narodu naszego piszę. Do całego się zwracam świata. Głupcy! Głupcy! — unosił się — ja im udowodnię, ja ich przekonam...

Spoglądałem na niego w osłupieniu. Oprzytomniał.

— Nie chcesz tego listu czytać — nie czytaj. Honor — pięknie. Ale nie oddawaj. Ani ona dla niego, ani on dla niej.

— Dlaczego? — spytałem mimo woli.

— Dlaczego? — powtórzył stary, jakby się dziwił, że nie rozumiem rzeczy tak prostej. — Bo ona nie z naszej krwi, to raz. A on jej i tak nie wart, to dwa.

Pomilczał i dorzucił szeptem:

— On by ją unieszczęśliwił, tę Sabinę.

To wreszcie zrozumiałem.

— Weź ten list — szeptał starzec — i zrób z nim, co zechcesz. Spal, wrzuć do wody, podrzyj. Ale nie oddawaj. Zrozumiałeś?

— Tak — wyjąkałem z trudem.

— A widzisz! — ucieszył się. Zbliżył się tuż do mnie, chwycił za ramiona i nim się zdążyłem wywinąć, nakreślił mi kciukiem na czole znak krzyża i szybko w to miejsce ucałował. Potem pchnął mnie lekko ku drzwiom.

— A, czekaj no! — zatrzymał mnie jego głos. — Zapomniałem ci...

Spostrzegłem, że grzebie w kieszonce czarnej kamizelki i wyłuskuje zeń jakąś monetę. Znowu zrobiło mi się strasznie wstyd.

— Nie — zawołałem — nie trzeba!

Starzec, zbity z tropu, zawahał się.

— No, a czego byś ty chciał?

Spojrzałem na Szyszkę i powiedziałem:

— Żeby mi pan dał pobawić się z tą sarną.

— A baw się, ile chcesz — zaśmiał się Profesor. — No, Szyszka, pokaż, co umiesz. Przywitaj się ze Stefkiem.

O dziwo, sarna przytupała do mnie drobnym kroczkiem, dygnęła jak dziewczynka, a potem uniosła przednią nogą i podała mi kopytko. Byłem wniebowzięty. Wyjąłem z kieszeni mój kawałek chleba i drżąc z obawy, czy nie wzgardzi poczęstunkiem tak prostym, podałem jej kęs na otwartej dłoni. Obwąchała ostrożnie, namyślała się troszkę, wzięła.

— Szyszka, Szyszeczka! — Głaskałem ją po gładkim, lśniącym karku, po czole z białą plamką i bardzo byłem szczęśliwy.

Ojciec czekał już na mnie przed domem.

— Masz ten list. Jarek już odjechał...

Schowałem list do kieszeni i jakoś nie powiedziałem Ojcu o rozmowie z Profesorem. Zanadto byłem ciekawy, jak Ojciec załatwił swój interes.

— Kupimy, Stefku, dobrą, nową siekierę — mówił Ojciec. — Będą ścinał drzewo w lesie, będę to drzewo woził do tartaku. Pomożesz mi? — zaśmiał się lekko.

— Pomogę, tato — odpowiedziałem bardzo poważnie.

A w sklepie zastaliśmy Emilkę. Jak gdyby nigdy nic, bawiła się z tym wystrojonym chłopcem, który mi się tak wykrzywiał.

— To jest Boguś — objaśniła, rzucając mi jego czerwoną piłkę.

— Jemu nie! — wrzasnął chłopak, porwał piłkę i skoczył z nią za ladę. — Mama! Mamusiu! — zaczął się mizdrzyć do sprzedawczyni — daj mi t o f i!

Widziałem, że mi chce zaimponować, i pogardliwie zawróciłem do drzwi. Emilka wyszła za mną.

— Dlaczegoś nie pojechała z Jarkiem? — napadłem na nią.

— Bawiłam się z Bogusiem... I...

— To się baw! — burknąłem ostro. — Idź ode mnie!

— Ale... Ale ja czekałam na ciebie! — wyjąkała Emilka, bliska łez.

To mnie od razu rozbroiło. Ojciec właśnie wyszedł ze sklepu z bochenkiem chleba pod pachą i siekierą o potężnym, białym stylisku w dłoni.

— No, Stefek — powiedział do mnie — odprowadź swoją pannę do domu. Lećcie prędko, bo czas na obiad.

Nie trzeba nam było tego powtarzać. Pogodzeni, wzięliśmy się za ręce i pobiegli pędem na drogę. Na moście troszkęśmy postali, ja plunąłem w wodę przez poręcz, ale mnie Emilka zganiła:

— Nie pluj w taką wodę, co płynie. Ani w ogień. Pamiętaj.

— Kto ci tak mówił?

— Moja mama. Ona wie.

— Co wie?

— Wszystko. Ona to wie od swojej mamy, a jej mama od swojej mamy. Tak mi mówiła. We wszystkim, co się rusza, jest w środku duch.

— A kamień? A jak kamień spada z góry, też się rusza.

— Tego ja nie wiem. Spytam mamy.

Rad z uzyskanej przewagi, pobiegłem ochoczo dalej, Emilka za mną. Przejeżdżała jakaś furmanka, uczepiliśmy się z tyłu wasągu, podwieźliśmy się trochę. Ale nie chciało nam się wracać do Wsi drogą, skręciliśmy więc nad rzekę. Biegły tam różne kręte ścieżki wśród łoziny i cierpko pachnących krzewów. Czasem wynurzaliśmy się na skraj otwartego pola, wtedy widziałem kobiety schylone nad zagonkami ziemniaków, zajęte plewieniem, to znów pastuchów spędzających bydło do obór na południowy spoczynek.

Niespodzianie natknęliśmy się na Ciotkę. Poiła swoje bydło w płytkim brodzie, ale zuchwała i przekorna Łatka z deszczułką na czole smyknęła się jej z powroza i rwała przez bród w kartoflisko. Ciotka krzyczała na nią daremnie. Podwinęła spódnicę i puściwszy resztę bydła szła za umykającą krową, ślizgając się po mokrych kamieniach i złorzecząc. Zrobiło mi się jej trochę żal, więc zawołałem, ale z przyzwoitej odległości:

— Jak chcecie, Ciotka, to wam pomogę bydło zagnać.

Nie wiem — może pomyślała, że się z niej naigrawam, bo gdy posłyszała moje słowa, wpadła w straszną furię. Nie bacząc już ani na Łatkę, ani na resztę bydła, które zaczęło się rozłazić we wszystkie strony, pomstowała ku mnie, wygrażając pięścią i raz po raz obelżywie unosząc spódnicę.

— A strać ty mi się z oczu, bękarcie jeden. A gdzieś mam twoją pomoc, ciebie i ojca twojego. A za darmo cię chowałam, bo byś zdechł. A powiedz, powiedz temu dziadowi, twojemu ojcu, że mi go nie potrzeba, ani Hanuli nie potrzeba takiego, jak on. Lepsi jej się trafiają, panowie! Tak mu powiedz, wiesz? I zmykaj, bo ci przyłoję kamieniem...

Chciała rzeczywiście pogróżkę wykonać, schyliła się po kamień, ale w tej

chwili płytka, lecz bystra woda zdradliwie poderwała jej nogi, i Ciotka jak długa plasnęła w rzekę.

Uciekliśmy z Emilką w gąszcz łozin, zanosząc się od śmiechu.

Niedaleko Wsi kąpały się w osłoniętym wierzbami zalewisku wracające z polnych zajęć dziewczęta. Niektóre pławiły się w koszulach, inne zsuwały się nago z brzegu do wody. Wspięliśmy się z Emilką po nachylonym pniu wierzby tuż ponad nie i oglądaliśmy przez wiotkie gałęzie to ciekawe widowisko. Miejsce było prześliczne, otulone z bliska zacisznie gąszczem drzew, skalną po jednym brzegu calizną, a po drugim łąką i lasem, powietrzna nad nim przestrzeń, nagrzana słońcem, zwężała się w świecący przesmyk między dwiema ścianami zieleni, było to tak, jakby niebo zgubiło srebrną łyżkę, którą chciało zaczerpnąć słodyczy ziemi.

Była i Mocna Hanula wśród dziewcząt, kąpała się jak chłop, skacząc raz po raz z brzegu głową w dół. Towarzyszki śmiały się z niej głośno i zachęcały obłudnymi zachwytami do coraz to nowych wyczynów. Widzieliśmy z góry, że pod powierzchnią wody sterczą tu i ówdzie potężne głazy. Hanuli długo dopisywało szczęście, nurkowała pomiędzy te skałki zwinnie i bez trwogi. Nagle dziewczęta zobaczyły na drugim brzegu skradającego się Jarka i podniosły wielki krzyk. Pryskały nań wodą, bezradnie i nieszkodliwie miotały pełnymi garściami żwiru, wstydliwsze skryły się w wodzie po szyję, a że woda była przejrzysta, burzyły ją wokół siebie, ubijały na pianę. Jarek, wśród ogłuszającego hałasu, porwał sukienkę Hanuli i umykał, śmiejąc się, za zakręt rzeki, gdzie była kładka. Może to drobne zajście wytrąciło Hanulę z równowagi. Krzyknęła za Jarkiem gardłowo i skoczyła do wody, ale nie powiódł się ten skok. Spostrzegliśmy z Emilką, że spada na jeden z czających się w wodzie kamieni. Zakryło ją. Nie wypływała. Za chwilę woda wyniosła ją na wierzch, ale głowa nurzała się w fali, a ręce były nieruchome i bezwładne. Zaczęliśmy wszyscy — my na drzewie i dziewczęta — wołać i lamentować. Ujrzeliśmy Jarka, jak wybiega z krzaków i nie przystając zaczyna ściągać odzienie. Nagle drzewo, na którym siedzieliśmy z Emilką, zachybotało tak potężnie, że ledwie przytrzymałem Emilkę, bo by spadła. A wraz z tym wstrząsem ostro zatrzeszczały nad nami konary, ludzka postać śmignęła nam przed oczyma, runęła w wodę — i już za moment widziałem, jak Albert podpływa do Hanuli i wydziera wodzie jej bezsilne ciało. Dopchnął ją do drugiego, płaskiego brzegu, wyniósł na żwir, krzyknął na Jarka, żeby mu pomógł wytrząść z Hanuli wodę. Tymczasem dziewczęta z piskiem i krzykiem, porywając swe sukienki, rozbiegły się dokoła i tylko spośród krzaków wyglądały ciekawie. Albert wyjął z kieszeni ociekających wodą spodni chustkę i przewiązał Hanuli czoło, z którego sączyła się krew. Za chwilę Mocna Hanula otworzyła oczy, usiadła. Jarek, zawstydzony jej i swoją nagością, zgarnął byle jak swoje ubranie i uciekł. Mocna Hanula uklękła przed Albertem i patrzyła mu w twarz z pokornym, dziękczynnym zachwyceniem. Nagle chwyciła jego dłoń w swoje ręce i ucałowała. Odwróciliśmy z Emilką oczy. Cichutko zleźliśmy z drzewa i wspięliśmy się jeszcze wyżej na urwiste i skalne zbocze.

Gdyby nie to, że całą moją uwagę skupili na sobie przez ostatnie chwile Hanula i Albert, byłbym może dostrzegł wirujący w zalewisku po wodzie list od dyrektora Pszenica. Musiał mi wypaść z kieszeni, gdy Albert, skacząc do wody, wstrząsnął wierzbą, na którejśmy siedzieli, a ja targnąłem się, żeby

przytrzymać Emilkę. Ten Albert... Po raz drugi spadł z nieba, po raz drugi, nic o tym nie wiedząc, miałem go nad sobą, ukrytego wśród konarów drzewa.

Zamyślony, położyłem się wśród suchej, górskiej trawy twarzą do góry i śledziłem białe, drobne obłoczki mknące przez niebo. Emilka kręciła się w pobliżu, schylając się od czasu do czasu — zbierała kwiatki. Dochodziło południe. Słońce grzało mocno. Jakoś nam się nie chciało iść. Ściągnąłem surdut i koszulę i znowu położyłem się na wznak. Popatrywałem wprost w słońce, potem zamykałem powieki — bawiły mnie barwne kółka i jakby drabinki, skaczące wśród purpurowej ciemności. Skądś z daleka doniosło się bicie kościelnego dzwonu. A bliżej, z lesistego wzgórza, rozległa się to ćwierkająca, to przeciągła melodia pastuszej fujarki. Otwarłem oczy, bo zdawało mi się, że chmurka nakryła słońce. Nie, to kwiat polnego rumianu chwiał się nad moją twarzą. Trzymała go Emilka, leżała tuż obok mnie, jej sztywny warkoczyk łaskotał mnie w ucho. Pochwyciłem i ja łodygę kwiatka, trzymaliśmy go teraz oboje podnosząc coraz wyżej ku słońcu, podczas gdy bicie dzwonu cichło, a za to dźwięk fujarki wzbijał się coraz wyższym tonem.

— Duże słońce i małe słoneczko — powiedziała Emilka, potrząsając kwiatem. Tak, był podobny do słonka ten rumian z promienistymi płatkami i żółtym w środku okiem.

Melodia ucichła, a ja wyjąłem rumian z ręki Emilki i wetknąłem go w jej włosy. Obróciliśmy się do siebie twarzami.

— Nie chcę nigdzie stąd jechać — powiedziała Emilka.

— To nie jedź.

— Kiedy wszyscy mówią, że musimy.

— Kto mówi?

— Na Kolonii, w Mieście podobno, i ci w Mundurach, i jacyś inni ważni ludzie.

— Dlaczego tak mówią?

— Tego nie wiem. Ale słyszałam w domu.

Nie bardzo chciało mi się teraz o tym rozmawiać, ale zadawałem pytania, bo lubiłem słuchać głosu Emilki, nawet nie słów, tylko samego głosu. Bawiło mnie, że był to głos bardzo dziecinny, znacznie młodszy niż mój, a przy tym dość niski, jak na dziewczynkę, i nadzwyczaj stateczny.

— Wiesz, Emilka, ty masz głos taki, jakby po nim łaził trzmiel.

— Co za trzmiel? — zdziwiła się nieufnie.

— Taki z kosmatą łapką.

— Mnie też gorąco — powiedziała z namysłem, choć bez związku.

— Wiesz, Emilka — brnąłem lekkomyślnie w niewyraźne, rozleniwione przypomnienia — jagoda czereśni w konfiturze, jak u twojej mamy, to nie jest okrągła, tylko troszkę nierówna, skórkę ma połamaną w takie drobne ścianki, i nie jest czerwona ani różowa, tylko troszkę ze złotem, a jak na nią dmuchnąć, to się zamgli, ale zaraz znowu błyszczy...

Urwałem, bo Emilka, słuchając mnie, poruszała wargami zupełnie tak, jakby pilnowała, kiedy mi podpowiedzieć — jej szerokie, szczere usta, naznaczone przez pół delikatnym rowkiem z jaśniejszą u dołu kropką... — nie, to jeszcze nie wtedy, mącą mi się czasy, pewnie bym za chwilę zasnął, gdyby nie pianie koguta, tego koguta, co Ojcu zdziczał i nocuje tu, za oknem, wysoko na drzewie, na osice. Długa dziś noc.

— Chce ci się jeść? — zaniepokoiła się Emilka.

— Nie — skłamałem — ani trochę.

Myśli rozsnuwały się i gasły w niebieskim morzu południa i zapomniałem od razu, skąd mi się wzięły te czereśnie, o kim czy o czym zamarzyłem. Ale już nie spojrzałem Emilce w twarz.

Pomilczała, westchnęła i szepnęła mi tuż do ucha:

— Ja bardzo lubię tak być z tobą, jak teraz.

— Ech, nie bądź, Emilka taka... taka... — Nie wiedziałem, jak wyrazić kłopotliwe wzruszenie, jakie odczułem. A także zawstydziłem się, bo gdy napomknęła przedtem o wyjeździe, to ja najpierw pomyślałem o Sabinie. I oto przypomniał mi się list! Sięgnąłem do kieszeni — listu nie było. Porwałem się na równe nogi.

— Emilka, zgubiłem list! — I skoczyłem na zbocze ku rzece, tam, skądeśmy się tu wydrapali.

Ujrzałem już z daleka. Albert siedział pod tą samą wierzbą, z której przedtem zeskoczył, i czytał list, ten list, przybliżając do oczu jego rozmazane pewnie litery. Był teraz rozebrany do spodenek, zmoczoną odzież rozścielił koło siebie na słońcu, żeby wyschła. Zsunąłem się ku niemu najprędzej, jak mogłem, stanąłem przed nim.

— Proszę pana!

Uniósł głowę, spojrzał na mnie bez zdziwienia, uśmiechnął się tym znanym mi już lekko drwiącym uśmiechem, po czym, tak samo jak wtedy w lesie, położył palec na ustach, żebym milczał. Byłem oburzony. Sięgnąłem ręką po list, ale on pochwycił obie moje ręce w jedną swoją dłoń, przyciągnął mnie do siebie i skinąwszy brodą w dół ku rzece, spytał cicho:

— Powiedz, kuzynku, kto to jest?

Schyliłem się nad urwiskiem, rozgarniając nieco nawisłe gałązki, spojrzałem.

— Sabina! — szepnąłem gorączkowo. — To jej list! Oddaj!

Jakby nie słuchał. Ścisnął moje dłonie tak, że usiadłem. Słyszałem, jak szeptał:

— Sabina, Sabina. I ja jej nie poznałem...

Patrzyliśmy teraz obaj w dół i milczeliśmy. Słońce ogarnęło całe zakole wody. Sabina siedziała na wystającym z wody głazie z sukienką podwiniętą nad kolana. Woda była przejrzysta jak szkło, do samego dna. Widziałem, jak się mieni tęczowymi skrami, ilekroć Sabina poruszy stopą. Widziałem też, jak małe rybki podpływały do nóg Sabiny tuż pod lustrem wody, jak trącają pyszczkami jej białą, gładką skórę. I Sabina jakby się z nimi bawiła. Czystość i cisza tego obrazu sprawiły, że zapomniałem o Albercie, o Emilce, o wszystkim. Albert puścił moje ręce i patrzył na Sabinę długo, długo, z widocznym w oczach zachwytem. Wyfrunęła z gąszczy ważka, za nią druga. Kręciły się wokół głowy Sabiny nierównym, nerwowym lotem, jakby nanizanym na krzyżujące się nici, aż sczepiły się obie w uścisku i tak, złączone, usiadły na nagim ramieniu Sabiny.

Albert porwał nagle swoją odzież i nie zwracając już na mnie najmniejszej uwagi oddalił się pośpiesznie. Za chwilę zobaczyłem go już ubranego na przeciwnym brzegu. Stanął na wprost Sabiny. Wciąż jeszcze nie widziała go, zapatrzona w wodę.

— Sabina!

Uniosła głowę. Poderwała się, jakby chciała się cofnąć, a oceniwszy daremność ucieczki, gdyż poza nią woda szła w głębię, a jeszcze dalej wznosił się stromy skalny brzeg — usiadła z powrotem osłaniając kolana brzegiem sukienki. Patrzyła na Alberta długo.

— Albert? — wymówiła cicho, z wahaniem.

— Poznałaś mnie! — ucieszył się Albert. — Ja ciebie nie poznałem. Jak wyrosłaś! Jaka jesteś ładna, no, prześliczna!

Teraz spuściła głowę, bardzo zmieszana.

— Mam tu list do ciebie — mówił Albert pospiesznie. — Dziwnie on do mnie trafił, wyłowiłem go z wody. I, wybacz, koperta się rozkleiła...

— Jaki list? — spytała cicho.

— A, powinnaś się domyślić! — Głos się Albertowi zmienił. Było w nim znowu szyderstwo i jakby wzbierający gniew. — Ktoś na pewno bardzo zakochany. Nie wiesz? Nie wiesz? No, chodźże tu, weź sobie ten list, czytaj!

— Nie chcę.

— Jak to n i e c h c ę? List od mojego szefa. Od samego dyrektora Pszenica.

— Nie chcę — powtórzyła Sabina.

— To chodź się przywitać. No, chodź! — I wyciągnął rękę.

Sabina nie poruszyła się. Nagle zakryła twarz obiema dłońmi.

— Nie patrz na mnie tak. Idź stąd. Idź!

— Nie mam szczęścia do powitań — westchnął Albert. Schylił się, podniósł leżący na żwirze szal Sabiny i tak jak stał, w butach i spodniach, wszedł w wodę. Dotarł do Sabiny. Woda sięgała mu powyżej kolan. Siłą pochwycił jej rękę, odjął od twarzy, uścisnął. Potem okrył szalem jej plecy.

— Przecież ty się cała trzęsiesz — powiedział. — No, chodź, górska woda zimna, dość tej zabawy z kiełbikami.

— Zostaw mnie tu. Idź.

— Ha, trudno. Masz ten list...

Wepchnął jej w dłoń pomiętą kopertę. Przedarła list na pół i cisnęła na wodę. I nagle uśmiechnęła się do Alberta.

— Mnie okrywasz, a sam jesteś mokry, caluteńki! I jeszcze stoisz w wodzie w ubraniu...

— Dżentelmen inaczej z damą nie rozmawia. No, zrób mi miejsce, jak chcesz, żebym się trochę obsuszył.

Nie posłuchała go.

— Umrę przez ciebie! — zawołał dramatycznie i błazeńsko.

Roześmiała się pełnym, niewinnym śmiechem dziecka. I mimo woli posunęła się nieco na skraj głazu. Albert usiadł przy niej, wysoko unosząc kolana, by ociekające wodą buty oprzeć o krawędź skałki. Sięgnął do kieszeni, wyjął paczkę papierosów, skrzywił się.

— Rozlazły się w wodzie...

Cząstki podartego listu wciąż jeszcze wirowały wokół nich. Wydobył jedną, obsuszył pod słońce i przesypał nań zawartość rozmokłego papierosa. Skręcił zgrabnie. Wyjął długą, ozdobną cygarniczkę z załamanym jak u cybuszka kolankiem i równie wymyślną zapalniczkę. Nie chciała się zaświecić. Nie zrażony, sięgnął raz jeszcze do kieszeni i wyciągnął okrągłe, wypukłe szkiełko.

— Wypadło staremu z okularów — zaśmiał się — ale mu chyba nie oddam. To dobra rzecz.

Tym szkiełkiem pochwycił promień słońca i rozpalił swojego papierosa. Sabina przyglądała się sztuczce z dziecinnym zdumieniem. Albert palił zachłannie, wypuszczając duże kłęby dymu. Potem, żeby Sabinę zabawić, formował dym w kółka. Robił to znakomicie, popisywał się. Jedno z kółek załamało się w kształt niby serca.

— Sabina — przemówił Albert — jak ty mi się podobasz!

Wzdrygnęła się. Chyba sobie nagle coś przypomniała.

— Idź, idź już! — zaczęła prosić z gorączkowym naleganiem. — Nie mogę, nie powinnam z tobą rozmawiać.

— Ach, tak? — głos Alberta stwardniał. — Już cię ojciec pouczył? A z dyrektorem Pszenicem to pewnie możesz?!

Ze złością wystuknął ogarek papierosa z cygarniczki do wody. Podpłynęła doń ryba, dotknęła pyszczkiem, umknęła.

— Sabina, co ty?! Czekaj, zaczekaj! Sabina!

Ale już było za późno, nie dosięgnął jej ręką, gdy się zsuwała z głazu. Uciekała do brzegu. Stanął na kamieniu, sprężył się w sobie i wykonał potężny skok. Wylądował na płyciźnie. Zatoczył się, oślepiony bryzgiem wody. Sabina biegła po pochyłości brzegu. Mokra sukienka oblepiała jej nogi. Dopadł jej kilkoma susami, zabiegł drogę, zatrzymał.

Patrzyli na siebie, oboje zadyszani, mocowali się oczyma.

— Daj mi przejść — poprosiła spokojnie.

Klęknął, porwał jej dłoń, ucałował. Podniósł na nią twarz zmienioną i pobladłą. Wyrwała rękę z lekkim okrzykiem, wyminęła go, pobiegła i zniknęła wśród gęstych wierzb.

Albert nie podnosił się z klęczek. Nagle padł na ziemię i zaczął się tarzać w szalonym, zapamiętałym podnieceniu.

Dopiero teraz dostrzegłem obok siebie Emilkę.

— Widziałaś? Widziałaś wszystko? — spytałem szeptem.

— Tak — odpowiedziała, również szeptem, Emilka. — Ty, Stefek, patrz!

I wskazała mi palcem gdzieś ponad Albertem w wierzby, wśród których przed chwilą skryła się Sabina.

Stała tam Mocna Hanula. Przyciskała do skroni białą chustkę Alberta. Chwiała głową w obie strony, jakby w wielkim zadziwieniu czy rozpaczy.

Albert podniósł się i wolnym krokiem, potrącając butem kamyki, ruszył pod górę. Mocna Hanula uskoczyła za drzewo. Gdy ją minął, pokazała się znowu. Szła za nim, już się nie kryjąc, w pewnej odległości. Obejrzał się — przystanęła. Cisnął ku niej małym kamykiem i tupnął parę razy nogą. Było to tak, jakby odpędzał od siebie naprzykrzającego się psa. Wreszcie machnął ręką, zniechęcony, i już nie oglądając się poszedł dalej, a Mocna Hanula ruszyła jego śladem.

V

SYN RAJKI. ALBERT I CYGANKA. OJCIEC ZNAJDUJE SKARB

Którejś nocy — a właściwie było to tuż przed świtaniem — zbudził mnie Ojciec z twardego i męczącego snu. W tym czasie pogarszające się wciąż zdrowie Sabiny było najpierwszą sprawą, która mnie zaprzątała i w dzień, i nawet w sennych majakach. Zerwałem się przestraszony, z tym nagłym poczuciem gotowości, które zwykło towarzyszyć nowinom o nieszczęściu. Nasza nieduża lampa naftowa już mrugała na okapie kuchni, zaświecona. Spojrzałem na Ojca bystro — twarz miał przejętą, ale wesołą. Odetchnąłem.

— Ubierz się prędko i rozpal pod blachą — rozkazał Ojciec. — Pal ostro, zagrzej wody w garnku. Rajka się źrebi.

Widziałem, krzątając się spiesznie, jak ściągnął ze swego posłania płachtę, służącą mu za prześcieradło, i wyszedł do stajni.

Latały mi ręce, szczapy, jak na złość, nie chciały się zająć, parę razy wysmyknąłem z mojego siennika po garści słomy, żeby ogień chwycił nareszcie. Jakoś się udało, a że dokładałem samym smolnym drzewem, woda w garnku zaczęła wnet mruczeć i syczeć pod pokrywą. Już miałem zawołać na Ojca, ale zjawił się sam. Teraz minę miał zatroskaną. Wyjął z szuflady nasz najlepszy nóż, którym kroiliśmy chleb, dość długi i spiczasty. Zanurzył go w gorącej wodzie, wyjął, potrząsnął nim parę razy szeroko, żeby ostrze obeschło. I z tym nożem ruszył znów do progu.

— Tato — zawołałem przerażony — powiedz mi!

Zatrzymał się w drzwiach.

— Przyjdź z wodą, gdy zacznie wrzeć. Pomożesz.

Nie mogłem się doczekać. Wreszcie woda zabulgotała. Złapałem garnek za ucha przez ścierkę i najprędzej jak mogłem podążyłem do stajni.

Ojciec wyszedł mi naprzeciw, odebrał garnek i nieco się zawahał, czy mnie wpuścić do środka. Ale nie było czasu. Zdecydował się.

— Będziesz to robił razem ze mną.

Mały stajenny kaganek, umocowany na szerokiej szczapie, wetkniętej między belki ponad żłobem, niewiele dawał światła. W tym półmroku, wśród czarnych i brązowo-złocistych falowań nocy działa się ta rzecz straszna, groźna i tajemnicza, którą ledwo pojmowałem. Rajka stała na nogach szeroko rozkraczonych, głowę to podnosiła wysoko w górę, to biła nią o żłób. Stękała i jęczała prawie ludzkim głosem. Odsadzała się od ściany przednimi kopytami.

— Byłoby się już udusiło — rzucił mi Ojciec urywanym szeptem. — Musiałem ciąć łożysko.

Domyśliłem się, o czym mówi. Było to śliskie i obrzydliwe. Zwisało nam tuż obok rąk, ścieliło się koło nóg na mierzwie.

— Źle idzie — zgrzytał zębami Ojciec. — Ciągnij, no, ciągnij, jeszcze, jeszcze!

Przed oczami latały mi czerwone płaty, serce dławiło mnie tak, jakby utknęło w krtani. Czułem w rękach smukłe, ciepłe nogi — zbyt śliskie, by je mocno utrzymać. Palce Ojca to pomagały moim, to chwytały za obłą głowę, za szyję i potem pierś zwierzęcia — i tylko te Ojca dłonie ruchliwe, zwinne i przerażająco czerwone widziałem najwyraźniej. A potem jęk Rajki i jęk Ojca jakby się zrosły w jeden chrapliwy okrzyk — i za chwilę Rajka szarpnęła się do

przodu, i zaraz odwróciła się, skręciła gwałtownie w bok, a Ojciec pochwycił brzeg płachty, wypełnionej ciepłym i ciemnym zwierzęcym ciałem, i podciągnął tak, by Rajka mogła swoje dziecko powitać. Obwąchała źrebię szybko i delikatnie i zaczęła je lizać. Ojciec tymczasem mył i nacierał naszą Rajkę wiechciem słomy, maczanym w wodzie. Potem zaczął też obmywać źrebię, ale Rajka parsknęła, jakby z wyrzutem, a Ojciec mruknął:

— Niech ci będzie — ty to sama zrobisz najlepiej.

Wziął z kąta worek i wytarł sierść Rajki do sucha. Potem zakrzątnął się koło skrzynki z obrokiem. Sypnął też do żłobu parę garści owsa, a wreszcie podał Rajce na otwartej dłoni kawałek chleba utytłanego w kryształkach miałkiego cukru. Gdy Rajka po ten przysmak sięgnęła pyskiem, źrebię poruszyło się gwałtownie — i jakby na moich oczach stał się cud — bo już stało na swoich czterech cienkich, śmiesznie i sztywno rozstawionych nogach, i już sięgnęło pyszczkiem pod brzuch matki, coraz to łakomiej ruszając głową.

— Tato — nie mogłem powstrzymać ciekawości — to jest... to jest... ona czy on?

Ojciec zaśmiał się szeroko, było to tak, jakby się w nim całym coś rozluźniło.

— A no, to się dobrze przypatrz. Chłopak, jak i ty.

Teraz i ja odczułem ogromną ulgę. Ale nogi wciąż jeszcze mi drżały. Usiadłem na słomie, głaskałem tylne nogi źrebiątka. Wierzgnęło lekko i Ojciec znów się roześmiał.

— Wierzga, to dobrze. Uchowa się.

Przez mały kwadratowy otwór wyciosany w belce wsączał się brzask. Nie chciało mi się wracać do izby. Ojciec uprzątnął łożysko, zaścielił Rajce i małemu świeżą i ładną słomą. Potem poszedł pod studnię prać w korytku płachtę. Widziałem go przez otwarte drzwi stajni na tle coraz jaśniejszej zorzy.

To źrebiątko nazwaliśmy Ogórek. Bo nas śmieszyło. Miało ono jasnogniadą sierść, białawy koło chrap pyszczek i takież białawe podogonie, a do tego wzdłuż grzbietu z obu stron dwie jasne, podłużne smugi, podobne tym, jakie się widzi częściej na dyni, ale czasem i na ogórku. I całe było ono jakieś takie wyciągnięte, może nie zanadto foremne, ale bardzo miłe i zabawne.

Przybyło nam obowiązków. Teraz Ojciec przez czas jakiś postanowił chodzić do lasu na wyrąb sam, bez Rajki. Źrebię przyszło na świat trochę przed czasem, chciał więc, by Rajka wypoczęła dobrze i odchowała w spokoju swego pierworodnego. Pętał jej luźno przednie nogi i pozwalał paść się wokół zagrody. Ogórek towarzyszył matce wiernie. Rajka była mądra i Ojciec mógł jej zaufać.

Wbrew gniewom Ojca, nie bardzo zresztą srogim, zaniedbałem się jeszcze okrutniej w nauce. Umykałem ze szkoły, kiedy się tylko udało. Spieszyłem do lasu, do Ojca. Pomagałem mu, jak umiałem. Polana, na której pamiętnej nocy poznałem Alberta, rozszerzała się powoli. Póki nie było jeszcze Ogórka, towarzyszyła nam w pracy Rajka. Na luźnie przyprzężonych postronkach ciągnęła obalone pnie świerkowe nad urwisko rzeki. Tam strącaliśmy je do wody i następnie — trochę sami, na trudniejszych odcinkach z pomocą Rajki, a głównie dzięki prądowi rzeki — holowaliśmy pień po pniu aż do tartaku. Zabierało to sporo czasu. Najtrudniej było przeciągać taki pień wśród rosnących jeszcze drzew nad urwisko. Ojciec chciał zacząć wyrąb od brzegu rzeki, łatwiej by mu przyszło spławiać ścięte drzewa. Ale otrzymał inne rozkazy.

Tym geologom, którzy gościli na Kolonii, zależało na jak najszybszym rozszerzeniu polany. Ojciec poskarżył mi się, że to sprawka Alberta, ta jego niepotrzebna męka. I coraz częściej odgrażał się, że się z Albertem rozmówi, gdy przyjdzie czas.

Ale to wszystko odbywało się jeszcze p r z e d O g ó r k i e m. Tak właśnie w owym okresie, pamiętam, umieszczałem w czasie zdarzenia: przed Ogórkiem i po Ogórku. Dziś wiem, że te straszne, tajemnicze i radosne zarazem narodziny nocne w naszej stajence stworzyły w mojej ówczesnej świadomości, w moim doświadczeniu, granicę między dwiema erami. Po raz pierwszy odczułem wtedy, i nawet jakoś zrozumiałem, jak to jest, gdy z niczego staje się nagle coś, gdy z niebytu wyłania się życie.

Ten jeden dzień na polanie, już p o O g ó r k u, pamiętam bardzo dobrze. Uciekłem ze szkoły, ale że Ojciec pracował sam, bez Rajki, więc nawet nie oberwałem wielkiej nagany. Ścinanie toporem było robotą ciężką. Gdyśmy zatem byli we dwójkę, pomagaliśmy sobie piłą. I właśnie piłowaliśmy zawzięcie dość sporą i twardą, bo podeschłą jodłę, gdy niespodzianie, jakby wyrósł spod ziemi, objawił nam się Albert. Dłonie Ojca na rękojeści piły zachybotały tak, że piła wygięła się w łuk.

Uderzyła mnie od razu zmiana i w wyglądzie, i w zachowaniu się Alberta. Nie uśmiechał się szyderczo, nie nazywał też Ojca kuzynem. Twarz miał przygasłą, a w oczach nieprzytomną, zmęczoną mgiełkę.

— Jak wam tu idzie? — spytał, ale ledwo spojrzał na naszą robotę. Rozglądał się dokoła, jakby czegoś sobie tylko wiadomego wypatrywał czy nasłuchiwał.

— Albert! — Głos Ojca przełamywał jakiś gniewny opór, wzbierał do wybuchu. — Albert! Co to za głupota z tą polaną, tu?

— Dostaniecie inną robotę — zgodził się Albert łatwo i bez zdziwienia.

— Nie chcę innej roboty! Chcę ścinać od rzeki! — zżymał się Ojciec.

— Dobrze. Od rzeki — powtórzył Albert jak echo. — Ale musicie mi... musicie mi...

Przerwał, przełknął ślinę.

— ... pomóc... — dokończył z trudem.

Ojciec wykołysał piłę z niegłębokiego jeszcze nacięcia. Spojrzał na Alberta nieufnie. Wzruszył ramionami.

— Twoje nowe jakieś-coś. W czym ja ci mogę pomóc!

Albert przypadł do Ojca, wyciągnął ręce, jakby je chciał Ojcu położyć na ramiona, zawstydził się nagle, znieruchomiał.

— Wybieram się jutro do Księdza — wypowiedział cicho, niewyraźnie.

— No to co, że się wybierasz?

Albert wbił oczy w ziemię. I jakoś było mi go żal. Zamarzyłem przelotnie, gdybyż to mnie, a nie Ojca, chciał kiedyś poprosić o cokolwiek ten straszny, urzekający człowiek.

Nagle szybko podniósł na Ojca spojrzenie i aż zadrżałem, tyle wezbrało w jego źrenicach, przez sekundy, ognia i rozpaczliwej stanowczości.

— Musisz przemówić za mną. Dzisiaj.

— Za tobą? Ja? — pytanie Ojca rozciągnęło się w zimne, drwiące zdumienie. Lecz Albert już się teraz nie ociągał. Szybko, jak w gorączce, wyrzucał z siebie słowa:

— Tak. Wy. Za mną. Przemówcie do Księdza. I... i także... do Sabiny. Inaczej nic z tego. Tylko wy możecie. Bo tylko wy...

Urwał i z przestrachem zauważyłem, jak mierzą się teraz, jak się kłują badawczymi, ostrymi oczyma. Ojciec pobladł, kości pod policzkami zaczęły mu drgać. Opanował się.

— Co: ja...? — spytał ostrożnie.

— Wy sami wiecie. Wy się nie obrażajcie. Przecież wszyscy wiedzą. Wy jeden macie prawo. Większe niż Ksiądz.

— Nie rozumiem.

— Wy macie prawo... do Sabiny.

Ujrzałem wzniesioną do ciosu pięść Ojca, ujrzałem dłonie Alberta wyciągnięte w obronnym geście, i nagle — jakby tę sekundę zatrzymały czary — ujrzałem jeszcze czyjąś rękę, drobną i smagłą, rozmigotaną czymś błyszczącym... Ta stara Cyganka wychynęła zza jodły jak duch, stanęła między Ojcem i Albertem, i już trzymała Alberta za lewą dłoń.

— Panoczek dadzą powróżyć...

Wiatr poruszał jej siwiejące włosy, wydobywał je pasmami spod czerwonej chustki. Falowała jej szeroka, gęsto marszczona, pstra spódnica. Skinęła Ojcu głową o suchym, jastrzębim profilu, uśmiechnęła się leciutko i mądrze. A Albert, zaskoczony, podał jej drugą dłoń. Nachyliła twarz, zapatrzyła się.

— Młode życie hucznie płynie — zaczęła cichym, śpiewnym głosem — a komu życie długie, a komu krótkie, a jakiej rzece do morza daleko, a jakiej blisko, powie Cyganka za dobre słowo i ofiarę daną w miarę, ani nie w groszu, ani nie w złocie, byle w szczerej ochocie, dajcie, panie, Cygance papierek, o, tu, do ręki...

Albert sięgnął do kieszeni, wyjął drobny banknot, wcisnął Cygance w dłoń. Ale już się ocknął z wrażenia, schował ręce za siebie. Nie zraziło to Cyganki.

— Cyganka widziała, co widzieć trzeba, żeby doli albo niedoli powróżyć. Na jednej ręce krew widziała, na drugiej ręce...

— Cicho! — krzyknął Albert. — Idźcie już, Cyganko.

— Dajcie, panoczku, na szczęście, dajcie to szkiełko, co je macie w kieszeni...

— Bredzisz! Co za szkiełko?

— Słoneczko tym szkiełkiem łapiesz...

— Szpiegowałaś! — zgniewał się Albert.

— Cyganka nie szpieg, Cyganka zioła zbiera, a z dobrego ziela lekarstwo będzie i na boleść, i na ranę od noża czy postrzału, a też i lekarstwo na kochanie nieszczęśliwe... — Przerwała, i jakby rezygnując z wróżebnej nuty, spytała trzeźwym, rzeczowym tonem:

— Panoczek tutejszy?

Zdziwiłem się, że na to pytanie Ojciec mój wmieszał się szorstko:

— Dość tego, Cyganko. Idźcie z Bogiem. No, zostawcie nas.

Zawinęła spódnicą, obrażona.

— Cyganka rozchodnik zbiera, macierzankę zbiera, wy Cyganki nie gońcie, bo wam doli ani niedoli nie ukradnie. — I znowu tym odmiennym, rzeczowym głosem, skinąwszy ręką, dopowiedziała: — Ani wam konia nie ukradnie.

Poszliśmy wzrokiem za jej skinieniem — i to byłem ja, który nie powstrzymał okrzyku:

— Rajka!

Ojciec szturchnął mnie w bok mocno, boleśnie. Nie zrozumiałem, co go tak zgniewało. Cyganka odchodziła wydeptaną przez nas ścieżyną w stronę urwiska, już się nie oglądając. Zapomniałem natychmiast i o niej, i o niepojętej szorstkości Ojca, gdy tuż, za wynurzającą się spośród kęp dziewanny Rajką, ujrzałem Ogórka!

Ale i Ojciec udobruchał się na ten widok. Wyszedł Rajce naprzeciw, odwiązał jej od pęciny urwane i plączące się pod kopytami powrósło.

— Wierne zwierzę — mruknął Albert.

— Wierne — przyznał Ojciec. — I jak to-to z tym małym aż tu przylazło...

— Człowieka dobrego to i zwierzę uzna — powiedział Albert.

Niepotrzebnie to powiedział. Ojciec podniósł się spod kopyt Rajki, zmrużył oczy.

— Ty, Albert, nie próbuj ze mną tak. To na nic.

— Nie chcecie? — spytał Albert głuchym szeptem.

— Nie! — wybuchnął Ojciec. — Nigdy! Ja ciebie znam. I dlatego. Wiesz? wiesz? co zrobię? — zapalał się, a gniew rosnący migotał mu w oczach płowymi błyskami. — Dobrze, toś mi dobrze podpowiedział. Tak, pójdę. Pójdę i zaprzysięgnę, jego i ją, żebyś ich progu nie przestąpił, żeby cię jak psa wściekłego gnali, żeby... Nigdy! Albert, nigdy! Po moim trupie!

Albert słuchał ze skamieniałą twarzą. Jego oczy gasły znów jakoś strasznie, niby w senności chorobliwej i prędko nachodzącej. Oblizał spierzchłe wargi, jakby się gotował do mówienia. Nic nie powiedział. Odwrócił się, odszedł. Przystanął na środku polany, koło próbnego szybu. I tam dopiero, już się do nas nie obróciwszy, powiedział:

— Po twoim trupie, kuzynie...

Zabrzmiało to niby powtórzeniem słów Ojca, niby półpytaniem, jakoś nieokreślenie, prawie łagodnie, a przecież tak złowieszczo, że zadrżałem.

I drżała też ręka Ojca, widziałem, gdy głaskał Ogórka po pręgowanej szyi. Nie patrzył w ślad za Albertem. Ani na mnie. Odniosłem niejasne wrażenie, że się zawstydził. I jakby ten wstyd zagadywał, przemawiając do Ogórka trochę sztucznym, pieszczotliwym głosem:

— I tyś przyszedł pomagać... No, dobrze, dobrze... Dobre moje koniki...

Potem odezwał się do mnie:

— Kiedy tak, będziemy robić po swojemu. Chodź, Stefek!

Zabraliśmy piłę, topór, łopatę i powróz i poszliśmy w dół zboczem, nad urwisko. Stała tu ukośnie nad samym brzegiem olbrzymia i zupełnie uschnięta jodła, która bardzo Ojca gniewała. Jej nisko rozpostarte, rude gałęzie, a jeszcze więcej rozcapierzone korzenie, wystające ze stromizny i pełznące węźlastymi zaplotami po pochyłości, przez którą przeciągaliśmy ścięte pnie na prąd rzeki, dały nam się już nieraz we znaki. Ojciec, rozjątrzony sprzeczką z Albertem, postanowił zrobić z tym wreszcie porządek.

— Trzeba ją będzie podkopać — zdecydował po dokładnym obejrzeniu.

Zabrał się do roboty sam, tu niewiele mogłem mu pomóc; miejsce było strome, niewygodne. Rajka została na szczycie szkarpy i skubała od niechcenia, bez zapału, leśną trawę. A mnie udało się zwabić Ogórka aż do samej rzeki. W bok od wydeptanej przez nas małej przystani drzewnej był bardzo piękny brzeg zarosły paprociami. Dziki koper wybujał tu wysoko i chwiał na wietrze swe pieniste, białe baldaszki. Ogórek, gdy zaszył się w ten gąszcz,

zniknął niemal zupełnie i śmiałem się, obserwując, jak Rajka co chwila szuka go niespokojnymi podrzutami łba. Wtedy i Ogórek wynurzał ponad zarośla swój białawy pyszczek i odpowiadał na krótkie rżenie matki jak gdyby parsknięciami śmiechu. Potem Ogórkowi zachciało się pić. Zlazł ostrożnie z brzegu, przytknął wargi do wody, ale nagle jakby się rozmyślił czy rozczarował. I nawet spojrzał na mnie ni to pytająco, ni z wyrzutem. Schyliłem się nad wodą tuż koło niego. Rzeka przy brzegu grała cichą, wyraźną melodią na tle głuchego szumu dobiegającego od miejsc, gdzie rwał i rozbijał się wśród kamieni główny nurt. Było to tak, jakby ktoś próbował to dzwoneczków, to fletu, nic sobie nie robiąc z łoskotu dalekich bębnów czy nadciągającej burzy. Schyliłem się jeszcze niżej, by usłyszeć dokładnie granie drobnych przybrzeżnych prądów. Słońce przeświecało tu przez gęstą sieć gałęzi i mieniło się na wodzie, na cienistej ścianie paproci, na pniach drzew i kamieniach rozedrganymi sierpami i pieniążkami zielonawo-modrych błysków. Ale spostrzegłem, że woda w pewnym miejscu lśni innymi jeszcze kolorami, tak tęczowymi, jak na pawich piórach. Odkryłem wkrótce, że te bajeczne barwy wsączają się w rzekę spośród paproci; ale tu, skąd brały początek, była to tylko brzydka, rudozielona i jakby tłusta maź. Cuchnęła mdło i słodkawo. Ogórek prychnął wzgardliwie i zaczął się przedzierać na wyższy brzeg, do matki. Odsłonił mi przy tym krętą strugę tej niełądnej cieczy, ukrytą wśród zielska i krzewów. Tu, w gęstym cieniu, kładła się ona na czarnym gruncie zaciekami chorowitej, nienaturalnej barwności. Schylony tropiłem dalej — i tak potrąciłem się nagle o buty odpoczywającego Ojca.

— Tato, patrz — wskazałem mu moje odkrycie.

Skinął głową w zamyśleniu.

— Już i ja to zauważyłem. To może być, Stefku, ważna rzecz... I pewnie przez to ta jodła uschła...

Teraz dopiero spostrzegłem, że mętna, tłusta strużka wysącza się spod naruszonych przez Ojca, podciętych i podkopanych korzeni olbrzymiej suchej jodły.

Ojciec przerwał odpoczynek. Sam wziął się do przecinania najgrubszych zwojów korzeni, mnie kazał odrzucać spod pniaka chrust, kamienie, żwir. Pomagałem sobie łopatą. Grunt był tu nadspodziewanie wilgotny i zalatujący niemiłą wonią. Pracowaliśmy uparcie i w milczeniu, dopóki Ojciec nie obnażył pniaka jodły tak głęboko, że drzewo trzymało się już teraz tylko na korzeniach wczepionych w pochyłość zbocza.

— No! — westchnął Ojciec — zaprosimy i Rajkę do pomocy.

Wziął w ręce długi sznur, wdrapał się z nim na pień jodły dość wysoko, tak że bałem się nawet, by nie spadł, gdyż drzewo już się zaczęło chwiać pod jego ciężarem. Przymocował sznur, owijając go wokół pnia i wiążąc, oba jego końce opuścił w dół. Zlazł z drzewa, sprowadził Rajkę pod usypisko i dużą, luźną pętlą umocował jej na piersiach jeden koniec sznura, ubezpieczywszy szyję konia przed uciskiem za pomocą grubej, lecz dość giętkiej gałęzi, z której zrobił naprędce coś w rodzaju chomąta. Wcześniej wytyczył Rajce trasę tak zmyślnie, odgradzając ją od kierunku padania drzewa kamieniami i palisadą z kołów wbitych w ziemię, że nie mogło być mowy, by waląca się jodła mogła jej zrobić krzywdę. Drugi koniec sznura ujął Ojciec w swoje ręce. Mnie kazał prowadzić Rajkę za sznur przy pysku. Na dany przez Ojca znak zaczęliśmy

równocześnie poruszać się na wskos po zboczu w dwie przeciwne strony. Sznur napiął się, spod pniaka jodły sypnął się mokry piach i kamienie, potem płaty darni nad nie podciętymi jeszcze korzeniami zaczęły się podnosić, a korzenie, napięte jak struny, już nie mogły utrzymać ciężaru drzewa, choć doskonale pomagały nam teraz, zwalniając i łagodząc jego upadek. Gdy jodła skłoniła się niemal do poziomu, Ojciec kazał mi odwiązać Rajkę i wyprowadzić wyżej na brzeg, a sam mocnymi ciosami topora odciął ostatnie korzenie. Olbrzymi pniak nagle jakby westchnął głęboko i z trzaskiem straszliwym wyswobodził się z ziemi, wierzgnął w górę, i wreszcie jego rudy, rozczochrany łeb zaczął się osuwać skośnie po urwisku.

Krzyknęliśmy z Ojcem równocześnie. Z wydartej przez pniak jamy trysnęła półkolistym łukiem zielona, mętna ciecz. Teraz sącząca się ku rzece, tęczowo plamista strużka wzbierała szybko tłustymi, rozbulgotanymi bąblami. Słońce odkryte przez obaloną jodłę skrzyło się miodowo w tym niezwykłym źródełku.

Ojciec skinął, żebym do niego podszedł. Objął mnie. Twarz miał uroczystą i skupioną.

— Szukali tam, na górze, a żyła ropy idzie tędy — powiedział. — Znaleźliśmy skarb, Stefku.

Podszedł do źródełka, maczał dłonie w tłustej, ciemnej cieczy, rozcierał ją, wąchał.

— Do czasu trzeba to zakryć — postanowił.

Obcięliśmy z powalonej jodły sporo gałęzi i jako tako osłoniliśmy całą jamę po wyrwanym z ziemi pniaku, a także spływającą do rzeki ropę.

Pień jodły, oczyszczony, holowaliśmy do tartaku zwykłym sposobem, korzystając z pomocy Rajki. Ogórek biegł brzegiem. Zajęło nam to sporo czasu, byłem głodny, ale nie śmiałem się uskarżyć. Lecz Ojciec, jakby przejrzał moje myśli, bo tak się odezwał:

— No, dzisiaj to dyrektor Pszenic powinien by nas zaprosić na obiad.

Nie zaprosił jednak. Spotkaliśmy go na majdanie, siedzącego w swojej bryczce dwukółce — właśnie wyjeżdżał. Wiedzieliśmy obaj z Ojcem, dokąd skręci. Ujrzeliśmy też duże bukiety kwiatów wystające zza siedziska i kosz wypełniony wczesną jarzyną. Gdy Ojciec zabiegł mu drogę, zatrzepotał rękami niecierpliwie:

— Do starego idźcie, do starego, on mnie dziś zastąpi...

Zaciął konie biczyskiem, spod kół wzbiły się tumany kurzu. Istotnie, skręcił Dyrektor na most, ku Wsi.

Ojciec pokiwał głową i ruszył w stronę kancelarii. Poszedłem za nim.

Znane mi już drzwi wejściowe do korytarza zostały tymczasem, od poprzedniej naszej wizyty, zaopatrzone w dzwonek sprężynowy, jakiego używa się w sklepach. Dzwonek zadźwięczał gromko, a na ten głos pootwierały się — tak jak wówczas na okrzyk Dyrektora — różne drzwi, z których wyjrzały głowy dziwacznych domowników.

— Boguś! — dał się słyszeć skrzekliwy głos czarno ubranej pani, podobnej do kruka — nie wychodź, bo się zarazisz!

Lecz Boguś wyrwał się tej osobie, ciotce zapewne, i z butną miną stanął między nami a drzwiami gabinetu kancelaryjnego.

— Pana Dyrektora nie ma — oświadczył — a pan Profesor zajęty!

Co powiedziawszy nie dość wyraźnie, gdyż miał policzek wypchany jadłem, pstryknął na mnie trzymaną w palcach pestką czereśni tak celnie, że ugodził mnie w oko. Wykrzywiłem się najstraszniej, jak umiałem, a w tej chwili otwarły się drzwi od znanego mi już pokoju Profesora.

— Zmykaj stąd, łobuzie — zagrzmiał Profesor. I gościnnym gestem zaprosił nas do siebie.

Istotnie, był zajęty. Olbrzymi stół był zawalony arkuszami papieru. Otwarty kałamarz i nieobeschłe pióro wskazywały, że Profesor pisze niestrudzenie swą Wielką Historię. Rozglądałem się za sarną, ale Szyszki nie było i tutaj. Profesor domyślił się przyczyny moich niespokojnych spojrzeń.

— Szyszkę ugryzł jakiś obcy pies — oświadczył. — Musi odbyć kwarantannę.

Nie zrozumiałem, spytałem wprost:

— Gdzie jest Szyszka?

— W altanie. Będzie tam przez trzy dni.

— Nie można jej zobaczyć?

— Dziś jeszcze nie. Może jutro. Przyjdź, chłopcze...

Teraz mój Ojciec opowiedział o odkryciu w lesie. Profesor z każdym jego słowem wydawał się coraz bardziej zaciekawiony. Kiwał skwapliwie głową, podnosił krzaczaste brwi, zdejmował i znowu nakładał okulary. Wreszcie poprosił nas, byśmy usiedli na pluszowej kanapie też zawalonej tymi jego papierzyskami. Z dolnej szuflady szafy wygrzebał garść obranych z łupin orzechów włoskich i częstował nas wprost z dłoni.

— Niesłychane! — mruczał. — Na moich dawnych terenach...

A gdy Ojciec skończył opisywać zdarzenie, Profesor przysunął się ze swym fotelem tuż do niego i gorączkowo tłumaczył:

— To majątek, człowieku, majątek! Na mojej starej działce... Nie mówcie nikomu. Stefek, pamiętaj, nikomu. Kraj, ojczyzna, bogactwo. Powiecie — zabiorą. Wszystko zabiorą. Przeczekać, a potem — my!

Zerwał się z fotela, chwycił ze stołu arkusz papieru, potrząsnął nim przed naszymi twarzami. Przez grube szkła okularów jego bladoniebieskie oczy, nadnaturalnie wyolbrzymione, migotały szaleństwem.

— Już kończę mój memoriał — pokrzykiwał zduszonym głosem. — To pójdzie w świat, oni muszą się dowiedzieć, zrobić porządek. Zobaczycie! Ukryć, zataić, przeczekać! Nie pożałujecie. Przyjdzie czas — odpłacę się, po królewsku odpłacę!

Z dziedzińca dobiegł wielki ptasi hałas. Profesor wyjrzał przez okno, rzucił się do drzwi, wypadł na dwór.

— Hej-ha-hoo! — słyszeliśmy jego potężny krzyk i klaskanie w dłonie. — Jastrząb kurczęta kradnie, a tu wszyscy śpią! Hu-u-ha, haa!

Głos Profesora oddalał się, grzmiał teraz gdzieś wśród gospodarskich zabudowań. Spojrzeliśmy z Ojcem zgodnie na otwarte drzwi.

— Chodźmy — rzekł Ojciec cicho.

— Czego on od nas chciał?

— Nie warto się zastanawiać. Jego bili po głowie, tak słyszałem, bo nie chciał oddać tartaku i kopalni. I teraz on tak...

— To mamy nie mówić, tato, o tym źródełku?

— Możesz mówić. Ja powiem też.

Wyszliśmy w porzeczkową alejkę wiodącą do furtki. Poprosiłem Ojca:
— Zaczekaj na mnie pod sklepem.
Skręciłem w bok, do altany ukrytej w kącie ogrodu, wśród bzów i jaśminów, przy samym żywopłocie. Oplatał ją gęsto winograd. Pobiegłem tam. Usłyszałem wewnątrz jakieś szamotanie. Rozchyliłem palczaste liście dzikiego wina i przez drewnianą skośną kratkę zajrzałem do środka. Sarna uciekała popod ścianami, wokół stolika, w ciasnej przestrzeni, przed Bogusiem. Zabiegał jej drogę i kłuł po skórze strzałą z łuku. Ażurowe drzwiczki altany zamknięte były na haczyk. Przelazłem przez nie wierzchem, nim Boguś zdążył mnie szturchnąć swoją strzałą.
— Daj jej spokój! — warknąłem.
Cisnął we mnie strzałą, ale schyliłem się odruchowo, chybił. Rzucił się na mnie. Był wyższy niż ja. Był dobrze wypasiony, miękki, pachniał czekoladą. Był obrzydliwy. Wykręciłem mu ręce do tyłu, podstawiłem nogę i pchnąłem, tak jak mnie Ojciec nauczył. Upadliśmy obaj. Gniotłem go, nie pozwalając wyjąć rąk spod siebie. Jego wierzganie nie robiło mi krzywdy.
— Syn kłusownika — dyszał mi w twarz.
Zebrałem w ustach najbrzydszą ślinę, na jaką było mnie stać. Wyplułem ją powoli i dokładnie na jego pięknie wyprasowaną marynarską bluzkę.
— Skułbym ci pysk, gdybym chciał — mówiłem cicho i dobitnie. — Tylko co mi do ciebie. A sarnie daj spokój, bo pożałujesz!
— Powiem wujkowi — wycharczał.
— Powiedz. To ja powiem, jakeś namawiał Emilkę. Wiem.
Poczerwieniał. Puściłem go, pogłaskałem Szyszkę, przelazłem spokojnie przez barierkę drzwiczek. Boguś wstał, otrzepał się z piasku. Nie oglądałem się już za nim, a on też dał mi spokój, nawet nie krzyknął.
Ojciec stał już za majdanem na drodze, trzymał na powrozie Rajkę, którą Ogórek potrącał niecierpliwie swą śmieszną mordką. Rozmawiał z kimś. Podszedłem bliżej — poznałem Jarka.
— Sabince gorzej — powiedział Ojciec do mnie. — Jarek chodził do Miasteczka po lekarstwa...
Serce mi zabiło, bałem się tych wieści, i spytałem Jarka niemądrze:
— Piechotą chodziłeś? Koni nie dali?
— Nie dali. Ksiądz mówią, że koni trzeba przyoszczędzić, bo się im szykuje wielka droga.
— Co jej jest właściwie, Sabinie?
— Jakby przeziębiona. Ale nie tylko. Dyrektor Pszenic to już i z doktorem przyjeżdżał, doktor każe w łóżku leżeć, ona nie słucha... kłopot.
— Tato — poprosiłem — pójdę do... do Emilki, dobrze?
— Dziś nie.
— Ale...
— Pójdziesz jutro — uciął Ojciec.
Jarek spojrzał na mnie współczująco i wyjaśnił:
— Bo to jeszcze nie wszystko, Stefan. Bo przyszło dziś do gminy, że się mamy wynosić, do tygodnia.
— Kto?! — krzyknąłem, ogarnięty popłochem.
— My wszyscy. Greccy. Nauczyciel na dziś wieczór zwołuje ludzi, będą podpisywać jakąś tam prośbę... I nasz Ksiądz tam będą, i jacyś z Miasta...

Ojciec opuścił głowę. Milczał.

— Pójdę na to zebranie — rzekł po namyśle. — Ale skoro to tak, to zaczekam tu na Dyrektora. No, idź, Jarek, bo tam na ciebie czekają. A ty, Stefek, siadaj na Rajkę i do domu. Pilnuj gospodarstwa. Cygany się kręcą po okolicy...

Spojrzał na słońce, które już dobrze osunęło się na zachód, i szepnął mi wstydliwie:

— No i nie było dziś obiadu. Zjedz tam sobie w domu co znajdziesz.

VI

OPĘTANIE SABINY. DAREMNA ODSIECZ

Nie posłuchałem jednak Ojca. Nie mogłem wytrzymać w domu. Myślałem najpierw, że to był głód, to, co mnie trawiło. Ale gdy pojadłem chleba z powidłami, gdy się napiłem do syta osłodzonej sokiem wody, a dręcząca mnie czczość nie ustąpiła, wiedziałem już, że muszę jak najprędzej ujrzeć Sabinę. Bałem się Ojca, bałem się spotkać go u Księdza, jeśliby tam przed zebraniem zaszedł, albo gdzieś na wiejskiej drodze. Musiałem nieco odczekać. Ale czas wlókł się tak niemiłosiernie, że na nic już niepomny, tyle że zamknąłem drzwi od sionki na kłódkę i przyparłem kołkiem wrótka stajni, dokąd zapędziłem Rajkę i Ogórka — i na przełaj przez las, mijając Kolonię, pomknąłem do Wsi. Okrążyłem Wieś bokiem, wzgórzami, żeby mnie nikt nie widział, i od tyłu przez żywopłot dostałem się do sadu Księdza Cypriana. Szpiegowałem pilnie, słysząc od czasu do czasu jego głos, kiedy sobie wreszcie pójdzie. Widziałem też kręcącego się koło obory Jarka, a i Emilka mignęła mi raz koło studni, ale na razie nie zdradziłem im mojej obecności. Przydała się ostrożność. Bo w pewnej chwili od bramy wejściowej usłyszałem nawoływanie mojego Ojca: „Hej, Cyprianie, już czas" — i za chwilę zobaczyłem odświętnie ubranego Księdza; spieszył się i już na ścieżce dopinał ostatnie guziki swego czarnego odzienia. Skurczyłem się, bo skręcili na ścieżkę poza żywopłotem, i widziałem ich głowy, gdy przechodzili obok. „Więc i Dyrektora sprowadziłeś?" — posłyszałem zdziwiony głos Księdza. — Tak. Przyjechałem tu z nim jego bryczką". — Z głosu Ojca przebijała duma. Przeszli. Rozmyślałem, dlaczego Ksiądz nie zatrzymał dyrektora Pszenica aż do zebrania, skoro miał go u siebie na wizycie. Nie bardzo się pewnie lubili. Myślałem też, że Dyrektor musiał się ucieszyć tym, co mu Ojciec powiedział. Wyobraziłem sobie Ojca w bryczce, z Dyrektorem na jednym siedzisku, i sprawiło mi to przyjemność. Postanowiłem przy dobrej okazji sprać Bogusia na kwaśne jabłko.

Zachciało mi się poszukać najpierw Jarka, żeby się dowiedzieć, jak tu dokładnie stoją domowe sprawy. Sabiny wstydziłem się po prostu, a Emilkę, choć była moją rówieśnicą, uważałem za straszne jeszcze dziecko.

Myszkowałem więc ostrożnie wśród gospodarskich zabudowań. Wreszcie zajrzałem do stodoły przez szparę między skrzydłami szerokich drzwi. Leżał na klepisku na kupie świeżej seradeli. Drugie drzwi, naprzeciwko, były otwarte, szeroki, skośny pas słońca kładł się chłopakowi na piersi i szeroko rozrzucone nogi. Był boso, w rozpiętej koszuli, grzał się tu na słonku i tylko głowę skrył w cieniu. Chyba spał, bo oczy miał zamknięte. Już się gotowałem za-

wołać na niego, gdy powstrzymał mnie szelest w sąsieku ponad Jarkiem, koło drabiny. Najpierw ujrzałem czarne, skórzane ciżmy, potem łydkę i brzeg spódnicy. To Pani schodziła po drabinie, powoli, bo w jednej ręce trzymała chlebowy koszyk słomiany, pełen kurzych jaj. Stanęła na klepisku, spojrzała na Jarka, postawiła ostrożnie kosz z jajkami.

Dziś, gdy to wszystko wspominam, mogę w tym miejscu pamięci zarządzić sobie przerwę na rozmyślanie natury ogólniejszej. Mogę, nawet muszę. Wtedy wszystko działo się jednym nieprzerwanym potokiem zdarzeń, a zdarzenia nie pytały mnie, czy je rozumiem. Nie rozległ się żaden dzwon, gdy stałem tam u wrót stodoły, na znak, że w moim własnym życiu coś się kończy i coś innego zaczyna. Nie przygasło ani na moment słońce, by linią cienia położyć granicę między mną, który rozumiał tyle, ile widział, i mną, który od tej chwili zaczął rozumieć więcej, niż widział. Były to sekundy wielkiego odkrycia: innych ludzi, ich własnych spraw, które mają poza mną. I wraz z tym odkrycia jeszcze dziwniejszego: że ja sam mogę o sobie pomyśleć nie tylko: — ja, Stefek, ale także: — on. To znaczy tak, jak myślą o mnie inni. — Wszystko to formułuję sobie w ten właśnie sposób dopiero dziś. Nie chodzi o słowa. Ja tylko chcę utrwalić, wydobyć spod roztargnienia lat tę chwilę zdumionego niepokoju, to niejasne pożegnanie z dziecinną jednością mojego świata i całego świata, z cudowną naturalną tożsamością swojej osoby i wszystkiego dokoła. To tamta chwila sprawiła, że już mi potem nie wystarczał zakres mojej wiedzy. To ona nauczyła mnie wyobrażać sobie nie widziane, brakujące, domyślać się pośrednich ogniw zdarzeń, cierpieć z powodu luk, dowiadywać się i badać, wierzyć innym lub niedowierzać. Ach, gdybym to wtedy przeczuł, uciekłbym spod tych wrót. Ale i przeczuwać nauczyłem się dopiero tam. To było cierpienie jeszcze bez nazwy. Dziś wiem: ujrzałem po raz pierwszy zdradę świata. Świat mówił mi dotąd, że zawiera tylko tyle, ile mi daje. Zobaczyłem, że kłamał — miał więcej i usiłował to ukryć przede mną. Skończyła się bezpieczna ufność.

Pani przyklękła. Pochyliła się nad Jarkiem. Wpatrywała się w jego twarz, a jej czarne brwi ściągnęły się i drżały. Potem szybkim gestem położyła mu rękę na odsłoniętej piersi.

Poderwał się, spłoszony, mrugał szybko.

— Wy, pani, gospodyni, co... co...

Tą ręką, którą go dotknęła, popchnęła go lekko, by się położył.

— Leż, skoroś śpiący. Krów ci się już nie chciało popaść?

— Tylem się nachodził... Zadałem im paszy w oborze...

— Będzie i tak. To już wszystko, wszystko jedno.

Nagle jakby się w sobie przełamała. Upadła swą czarną głową na piersi Jarka i zaniosła się szlochem. Łkała sucho, jakoś strasznie. Jarek uniósł głowę, próbował się oswobodzić.

— Pani, gospodyni, co wy... No, nie płaczcież...

— Jarek, Jarek... — dobywał się wśród płaczu stłumiony głos Pani — i ty stąd pójdziesz, i ja pójdę, wszyscy pójdziemy... w różne strony... I nie mam ja tu nikogo, nikogo...

Czarny cień przeciął smugę słońca. Poznałem Sabinę. Stała w drzwiach. Pani zerwała się, wycierając nieprzytomnie oczy. Chwyciła za koszyk z jajkami.

Jarek już smyrgnął obok nich, pognał w sad.

— Mamo — jęknęła Sabina. — Mateńko!

Podbiegła do Pani, objęła ją ciasno, przytuliła policzek do jej twarzy. Pani rozpłakała się znowu. I usłyszałem wyraźnie te jej słowa:

— Już ty się za mnie nie módl... To na nic, na nic!...

Jarka odnalazłem w najdalszym kącie ogrodu, pod olbrzymim wiązem. Leżał na trawie i wpatrywał się jakby bezmyślnie w głębokie, rozwierające się nad nim wnętrze drzewnej zieleni. Pień rozdwajał się w górze, a jeszcze wyżej grube konary to jawiły się, to niknęły wśród liściastych chmur. Siedziałem przy Jarku i zrezygnowałem z wszelkich pytań, choć tylu nowych spraw zacząłem być ciekawy.

— Najbardziej to polubiłem tutaj to drzewo — zwierzał się leniwie Jarek. — Ani nie człowieka żadnego, ani nie konia czy inne stworzenie, ani nie dom, ani nie ule, tylko to drzewo, ten wiąz. Jest ci on taki, że nieraz przyjdę do niego, rękę mu przytknę do tej spękanej jego skóry i zagadam jak do kogo żywego. Że też to człowiek taki jest... A mówię ci, nieraz bym już stąd odszedł, żeby nie ten wiąz. On wszystko wie. To mądre drzewo.

— Źle ci, Jarek?

— Tyś jeszcze dziecko, to i co ci mówić. Niby dobrze. Ale...

Jednak powiedział.

Też nie zaręczę dziś, ile powiedział mi w tamtej właśnie godzinie, pod wiązem, a ile w ciągu czasów już późniejszych. To dziwne, ale wszystko, co zaczęło się dziać owego pamiętnego popołudnia, rozsypało się najpierw w mojej pamięci na osobne drobiny, a potem samorzutnie, bez mojej pomocy, poskładało się, pozrastało w łańcuchy rozmów, obrazów i wreszcie moich już tylko domysłów, których nigdy nie uporządkuję podług ich ścisłej kolejności. Tak więc jakbym słyszał Jarka, gdy z twarzą obróconą ku zielonemu sklepieniu wiązu mówi niby do mnie, a przecież bardziej do samego siebie:

— Ksiądz gospodarz dobry, pani gospodyni też dobra. Ona do mnie to tylko tak, co tam ja dla niej, ona pani i ma swoje lata, a ja parobek ledwie, młody. Odkąd się pan nauczyciel od niej odbił, tak desperuje, miejsca sobie nie może znaleźć. I z dyrektorem też się zadawała, to go teraz Sabinie odmawia. I z niejednym lubiła pożartować, pospacerować... Żeby nie to, to by się i Ksiądz lepiej starał, żeby stąd nie iść, a tak to się nie bardzo stara. W niej to to jest jakby jakaś siła, jakiś mus, i pewnie przez to nikt, kto wie, nawet się nie gorszy, źle nie mówi... Oboje biedni.

Nauczyciel! Dyrektor Pszenic! Jacyś jeszcze inni! I to, co mi Ojciec sam powiedział. I te niezrozumiałe słowa Alberta, na polanie. Jakby się podnosiły w górę jakieś mgły, jakieś zasłony, ale to, co odsłaniały, było ciemniejsze i bardziej niewyraźne niż dawna wiedza. Coś się też we mnie złego zasiało przeciwko Ojcu, małe, dotkliwe ziarenko nieufności. On też...

— Jarek! Jarek!... — wołała Emilka, biegnąc przez sad. Ale ujrzała mnie i od razu zapomniała o Jarku. Porwała mnie za rękę, zadyszana, ciągnąc w stronę kościelnego dziedzińca.

— Co to się dzieje i dzieje... — narzekała przesadnie dorosłym tonem. — Wczoraj piekło z Albertem, żebyś ty widział, jak go tatko zepchnął ze schodków, jak mu groził i groził, a dziś znowu ta Hanula ze swoją matką, o, Stefek, moja mama kłóci się z nią w kuchni, nie, nie z Hanulą, ze starą, a Hanula nie wiem gdzie, a Sabinki nie mogę znaleźć...

Wiedzieliśmy jednak oboje, gdzie Sabinę znajdziemy. Tylko że Emilka bała się na pewno iść tam sama. Słońce już się zniżyło do wzgórz, wśród drzew kościelnych kładły się pierwsze cienie wieczoru, a we wnętrzu kościółka, wśród szelestów i odgłosów, jakie wydają stygnące po upale drewniane ściany, kołysały się zwiewne, gasnące odblaski zorzy, przemieszane z falami zmierzchu. W ciasnym przejściu na chór Emilka musiała puścić moją rękę. Zawahała się, czy ruszyć przodem, czy iść za mną. Bała się. Przycisnąłem ją do siebie i tak razem posuwaliśmy się w górę wąskim tunelem schodów. Emilka szeptem kończyła swą bezładną opowieść:

— Wszystkie kwiaty od Dyrektora wynosi tu na wieżę, pod ten obraz. A Albert przyniósł jej wczoraj tulipany, ale tatko wyrzucił je przez okno, a Sabinki przy tym wszystkim nie było, bo ją tatko zamknął na górze... I ja te tulipany pozbierałam, z wielkim strachem, ale pozbierałam i zaniosłam Sabince. I Sabinka dostała gorączki, a wieczorem był doktor...

— Tulipany? — dziwiłem się — tulipany?

Już wtedy, za dziecinnych lat, w każdej ciężkiej sprawie myśl uciekała mi do czegoś w tej sprawie nieistotnego i drobnego, czepiała się każdej błahości.

— Tulipany — potwierdziła Emilka. — To taki człowiek. On wszystko znajdzie, co zechce.

Biedna Sabina! Miałem przez dalsze lata dość czasu, by sobie dokładnie wyobrazić jej przyżycia w ciągu tamtych dni, od spotkania z Albertem na rzece aż po chwilę, gdyśmy ją z Emilką znaleźli na wieży. Jarkowi i Emilce zawdzięczam dużo informacji. Widzę samotność Sabiny i jej niepokój rosnący z każdym dniem, odkąd odkryła w sobie niszczycielską siłę uczucia, tak dla jej pojęć i postanowień złowrogiego. Chciała świętości i ofiary, chciała wyrzeczeniem się życia przekreślić złe wyroki rodzinnej legendy o prababce zaprzedanej diabłu — ach, więcej, chciała swoją matkę uchronić przed płomieniami wiecznej zatraty, której posępną grozę unaocznił obraz na wieży. Jakie katusze musiała jej zadawać chora, rozigrana imaginacja... I na to przyszedł Albert ze swą nie znoszącą sprzeciwu zapalczywością, Albert dziki i piękny. Albert tchnący obietnicą czegoś, przy czym bladło wszystko ciche, radosne i niewinne, co przeżywała w skromnym światku marzeń, kwiatów i oswojonych zwierzątek... Jakąż zdradę zadały jej własne zamiary! Jak rozpaczliwie musiała się modlić, i jak przyszło jej tracić wiarę w moc modlitwy. Walka Sabiny z nowym pragnieniem — takim samym, jakie przeczuwała w życiu tamtej z obrazu, w życiu matki — pragnieniem ciemnym i grzesznym, jakże się stawała beznadziejna i daremna... I ten strach, gdy zaczęła podejrzewać, że jej świat dotychczasowy, przyjazny dla niej i ufny, świat łaskawej, tkliwej przyrody, zdający się przyrzekać jej spełnienie świętości, świętości, o jakiej czytała w starych Żywotach — że ten świat odwraca się od niej, zawiedziony nią i niechętny, pełen milczącej nagany, groźby nawet...

Za chwilę zobaczyłem te tulipany, które jej Emilka ukradkiem przyniosła od Alberta. I nie mogę nie myśleć, co czuła tamtego wieczoru po kłótni Alberta z ojcem-Księdzem, po haniebnym wyrzuceniu Alberta z ich domu... A gdy dzień minął, gdy wreszcie została w swym pokoiku sama, wolna nareszcie od starań domowników, od tego Pszenica, od lekarza, sama ze swą rozdartą nagle wiernością wobec domu, rodziny i przybysza, który był wrogiem Ojca i mimo

to złotym królewiczem jej snów — co czuła? Widzę te tulipany zdradzieckie w dzbanku przy jej łóżku, widzę je, jak piją wodę, którą im dała, i mimo to wyglądają na coraz więcej spragnione, jak czyhają na jej słabość, jak rozwierają swoje kielichy i wpatrują się w Sabinę ślepym a natarczywym, głodnym i namiętnym spojrzeniem swych wnętrz, jak jej przypominają śmiech Alberta, jego białe zęby i wargi o lśniącej, napiętej czerwieni, jak wygięciem płatków, zatokami barw u ich nasady, jędrną gotowością pręcików pociągają jej wyobraźnię w przeczucia mroczne i nieodparte...

Co sobie powiedziały Pani i Sabina tam, w stodole, gdy — zawstydzony — przerwałem podsłuchiwanie i pobiegłem za Jarkiem? Cokolwiek by to było, widok matki pochylonej nad śpiącym Jarkiem musiał targnąć okrutnie wyczuloną do ostatnich granic, obolałą i chorą wrażliwością Sabiny. Pewnie pobiegła schronić się do swej izdebki — a tam kwiaty od Alberta znowu rzuciły jej swe szydercze wyzwanie. Porwała więc kwiaty, by je ofiarować Ukrzyżowanemu wraz z pełną i już ostateczną — tak sama siebie zaklęła — rezygnacją.

Niesie Sabina kwiaty do swej kryjówki na wieży, składa je — obok wcześniejszych bukietów — pośrodku głównego obrazu, klęka z twarzą rozpaloną, z sercem walącym na trwogę, i próbuje się modlić. Widzę ten obraz jej oczyma, i zarazem widzę ją, Sabinę, i przerażenie rosnące w jej oczach, gdy oblicze Chrystusa zaczyna przybierać inne rysy, gdy Jego umęczone wargi wzbierają nagle życiem i rozchylają się w uśmiechu, którego Sabina nie umie, nie może wymazać z pamięci. Przejęta lękiem świętokradczym szuka ratunku u pustelnika w lewej części malowidła, ale i ów mąż bogobojny, i lew warujący u jego boku patrzą na nią oczami Alberta, śmieją się do niej śmiechem Alberta. Śpieszy po pomoc do Potępionej — szatan ponad nią ma twarz Alberta — „mamo!" — krzyczy i jęczy Sabina — „mamo!" — i dzieje się to najgorsze, że i Ona, spadająca w ogień, obraca na nią oczy Alberta. Wtedy Sabina przestaje się bronić, wtedy zagarnia wszystkie kwiaty, sprzed Pustelnika, sprzed Matki, sprzed Chrystusa, i stłacza je ciasno w jednym miejscu, u nóg żołdaka, co przebiwszy bok Baranka, z kartami w rękach sposobi się do grania. Boi się Sabina spojrzeć w jego drwiącą, ogorzałą twarz, jego jednego się boi, bo wie, że on, to naprawdę Albert, i wie także w tej chwili żałosnej szczerości wobec siebie, gdy wyczerpało się męstwo ducha, że odkąd poznała Alberta, żołnierz ten na obrazie stał się dla niej bogiem najpierwszym i do niego tu przychodzi z kwiatami i zachwyconą modlitwą.

Jak Hanula odkryła jej obecność w kaplicy na górze? Czy ujrzała ją przez okno kuchni, dokąd przybyła z matką, i — zostawiwszy dwie kłócące się kobiety — pospieszyła za Sabiną na wieżę? Zdążyła ją podpatrzeć? Podsłuchać jej głośną i bluźnierczą modlitwę do żołnierza-Alberta?

Staliśmy z Emilką w progu kaplicy jak skamieniali. Sabina, dziwacznie skręcona, jakby się osunęła z klęczek, leżała z głową opartą o stopę żołnierza obutą w sandał wysoko nad kostką zasznurowany. Twarz miała obróconą do nas, widzieliśmy blady, bez kropli krwi policzek i zamknięte oczy. Mocna Hanula, pochylona nad nią, z modlitewnie złożonymi dłońmi, powtarzała monotonnie:

— Nic ci nie zrobię... Tylko mi go nie zabieraj... Nic ci nie zrobię... Tylko niech się do mnie nawróci... Nie bój się mnie...

Przełamałem paraliżujące mnie odrętwienie. Wyrwałem kwiaty, jeszcze świeże, ze szklanego słoja i wodą, jaka w nim była, skropiłem obficie twarz, szyję i piersi Sabiny. Emilka potrząsała głową i ramionami siostry, wzywając ją po imieniu z rozpaczą i tkliwością, lamentując. Sabina otwarła oczy, usiadła. Spostrzegła Mocną Hanulę, zerwała się chwiejnie na nogi, z wyrazem popłochu na bladej twarzy.

— Hanula! — krzyknąłem. — Pomóż nam sprowadzić Sabinę na dół!

Ale Sabina zaprotestowała:

— Nie, już nic... nic... ja sama...

I zwracając się do Mocnej Hanuli:

— Idź już. Zostaw mnie. Ja nic nie wiem.

Hanula rozejrzała się dokoła bezradnie, potem szybkim, zwierzęcym zrywem ciała rzuciła się ku wyjściu.

Powolutku, w trójkę, zeszliśmy na dół. Sabina wyminęła ścieżkę do kuchni, skąd wciąż jeszcze niosły się kłótliwe krzyki Ciotki, i udała się na piętro frontowym wejściem, przez ganek. Odprowadzaliśmy ją z Emilką, podtrzymując — i musieliśmy słuchać, nie mogąc przyśpieszyć kroku, jak Ciotka nawołuje Mocną Hanulę tym swoim obłudnym, natrętnym wyrzekaniem:

— Codź już, córuś, chodź! Pójdziemy do niego, zabierzemy twoje łachy, a ja się go spytam, spytaam! czy to wolno sierotę oszukiwać. Chodź, nic tu po nas, nami sierotami wszędzie poniewierają. Obiecywał jeden, a jak z kryminału wrócił, wszystkiego zapomniał. Obiecywał drugi, zatracony, tobie, sierota, obiecywał...

Głos milkł za kościelnym ogrodzeniem, a my właśnie przyparliśmy za sobą drzwi od ganku.

Namówiliśmy Sabinę, żeby się położyła. Cicho było w jej pokoju — i uderzyła mnie ta cisza, lecz jeszcze nie zdałem sobie sprawy, dlaczego. Wpatrywałem się w kwiat tulipanu, jedyny, jaki Sabina pozostawiła w dzbanku z całego bukietu. Zachodnie niebo rozpaliło do żaru jego i tak gorące barwy. I zdawało mi się, że niemal w oczach rozwiera on coraz szerzej swe mięsiste płatki, że je odgina na zewnątrz w grymasie żarłocznym i bezwstydnym. Ciemne pręgi na jego purpurze drażniły podobieństwem — do czego? — przypominało się podniebienie kogoś, kto śmieje się nazbyt szeroko, nazbyt głośno.

— Gdzie twoje zwierzęta? — spytałem nagle.

Pożałowałem, widząc, że oczy Sabiny wzbierają łzami.

— Wiewiórka uciekła — poskarżyła się cicho. — Zając był wczoraj w kuchni na dole, skoczył na gorącą blachę i ojciec go... żeby się nie męczył... — Ledwie mogła mówić z wielkiego żalu. — Tylko jeż mi został, ale nie chce spod szafy wyleźć, a zawsze słuchał, gdym go wołała... Nie chce, nie wyjdzie i już... O, Stefku, wszystko mi się zrobiło przeciwne.

Skręciła głowę, skryła w poduszce twarz. Siedziałem na krześle przy jej łóżku tak przybity i zmartwiony, że też płaczu bliski. Słyszałem, że drzwi skrzypnęły lekko — to Emilka wyszła z pokoju. Przez chwilę trwała cisza. Potem Sabina, wciąż z zasłoniętą twarzą, spytała:

— Czyś ty kiedy palił papierosy?

— Nie. Nigdy.

— Jak to może smakować...

To nie było pytanie, więc nie próbowałem odpowiedzieć.

Nagle Sabina uniosła się na łokciach i spoglądając na mnie z gorączką w oczach wyrzuciła jednym tchem:

— Ta wiewiórka wiedziała. I jeż także wie. I zając, on także przez mnie... O, Stefek, Stefek, braciszku mój, jak to dobrze, że jesteś jeszcze mały... Inaczej to bym nie mogła mówić... Wszystko przepadło, byłam pyszna i głupia, i zawsze byłam, na pewno, zła, zła!...

Zapatrzyła się tępo przed siebie i mówiła teraz, jakby mnie tu przy niej nie było.

— Święci pańscy, dziewice święte... Uczył mnie ojciec... Dzikie zwierzęta klękały, stopy im lizały... I ja, głupia, zuchwała, próżna, myślałam, że ja też... Aż przyszła kara, czas gniewu...

Głos Sabiny gasł, przechodził w szept coraz cichszy:

— Nie ma ratunku ani miłosierdzia... Znak łaski, gdyby znak łaski... Nie wierzę...

Jej głowa spadła bezwładnie na poduszkę.

Wybiegłem za drzwi, przechyliłem się przez poręcz kuchennych schodów:

— Emilka! Proszę Pani!

Pierwsza przybiegła Pani. Położyła Sabinie dłoń na czole, sięgnęła do pulsu. A potem rzekła do nas:

— Idźcie się bawić, dzieci. Posiedzę tu przy niej, aż zaśnie.

Ledwośmy się znaleźli na dole, powiedziałem do Emilki:

— Musisz ze mną pójść do tartaku, ale zaraz. Chcesz?

— Ale mama...

— Wszystko jedno. To będzie coś dla Sabiny. Sam nie dam rady.

— To chodźmy.

— Będą cię pytali u Dyrektora, po coś przyszła. Co powiesz?

Zastanowiła się.

— Dyrektor zostawił koszyk, jak tu był. No to odniosę.

— Może być — zgodziłem się. — Choć byłoby lepiej, żeby ci tam dłużej z nimi zeszło, w mieszkaniu.

— Opowiem o Sabinie...

— Za nic w świecie! — przestraszyłem się. — Wszystko, tylko nie to!

— Pobiję się z Bogusiem...

To mi pochlebiło. I pochwaliłem się zaraz:

— Wiesz? Położyłem go na łopatki, tego Bogusia. I jeszcze oplułem.

— Dobrześ zrobił.

— A mówiłaś, żeby nie pluć na żywe.

— Boguś wstrętny!

— Ach, baaby! — przeciągnąłem najgrubszym, jak tylko mogłem, basem.

Plan, jaki mnie nawiedził, gdy słuchałem skargi Sabiny, musiał chyba już wcześniej zakiełkować we mnie. Ale dopiero Sabina sprawiła, że nabrał realności i sensu. Biegliśmy do tartaku jak na skrzydłach. Słońce zaszło, ale było jeszcze dość jasno. Okrążyliśmy tartak i do murowańca Dyrektora zakradliśmy się z boku, przejściem przez jaz. Umówiłem się z Emilką po drodze bardzo dokładnie. Teraz ona udała się do mieszkania Dyrektora, a ja przycupnąłem przy narożniku ogrodu. Za mną był stromy i zarośnięty gęsto brzeg, przede mną — wśród krzaków dzikiego bzu — druciana siatka ogrodzenia. Słyszałem dzwonek poruszony wraz z wejściem Emilki. Odczekałem chwilę. Potem

wspiąłem się na siatkę i wskoczyłem do wnętrza ogrodu. Uważałem, by nie stąpnąć na grządkę, gdzie w pulchnej ziemi zostałyby moje ślady. Do altany było blisko. Otwarłem kratkowaną barierkę — i chciało mi się zaśpiewać ze szczęścia. Była! Była Szyszka! Nie przestraszyła się mnie, nie — podeszła i przyjaźnie szturchnęła mnie czołem na powitanie. Pomacałem jej nogę, obwiązaną białą chustką, i Szyszka nawet nie drgnęła, a noga wydała mi się prawie zupełnie sklęsła. — Będziesz zdrowa, Szyszeczko — szepnąłem — tylko teraz musisz, musisz pocieszyć Sabinę!

Wyjąłem z kieszeni kawał ciasta, które Emilka zabrała u siebie z kuchni, i wabiłem Szyszkę, by szła za mną. Czyniła to chętnie. Posuwaliśmy się wzdłuż cienistego ogrodzenia. W tym samym miejscu, co poprzednio, przelazłem przez siatkę. — Baś-basiu — baś! Szyszka! — błagałem sarnę. Zrozumiała. Trafiła do furtki, którą Emilka zostawiła otworem, i już za sekundy była przy mnie. Ostrożnie sprowadziłem ją, schodząc ukosem, z zarośniętego brzegu na wąską ścieżynkę nad samą wodą. Potem bałem się, czy przejdzie przez pomost na jazie, ale przeszła. Najtrudniejsza część zadania była wykonana. Za mostem, zszedłszy z drogi, zaczekałem na Emilkę. Już się zacząłem niepokoić, ale oto nadbiegła, przejęta i zdyszana, z dużym bukietem kwiatów, nie mogąc długo przemówić. Musiała najeść się wiele strachu...

— Jak ci poszło? — spytałem poważnie, oceniając jej zasługę.

— Profesor się nie pokazał, ani Boguś. Tylko te ciotki. I, Stefek, nie gniewaj się, musiałam trochę opowiedzieć... Narwały mi kwiatów dla Sabinki. Umierałam ze strachu, gdy wyszły do ogrodu — na szczęście, nie z tej strony, co altana. Ale kwiaty, widzisz?! To dlatego, że się boją Dyrektora te ciotki...

Spojrzałem na nią z podziwem, zaskoczony jej bystrością.

— Pójdziemy na ścieżki, przez las — zarządziłem. — I do domu wstąpię po drodze, muszę zobaczyć, co tam nasze szkapy...

Choć szliśmy prędko, Emilka zdążyła upleść z niesionych kwiatów wieniec i zawiesiła go Szyszce na szyi.

— Dobra, kochana Szyszka... — chwaliła sarnę.

A Szyszka, aż nam to było dziwne, szła z nami śmiało i bez oporu. Tam gdzie ścieżka była szersza, wsuwała głowę między Emilkę i mnie i szliśmy w trójkę równo, razem, jakbyśmy z nią rozmawiali. Tak to wyglądało, tym więcej, że sarna raz na mnie, raz na Emilkę obracała swe śliczne, rozumne oczy.

Wydawało mi się, gdy podszedłem pod naszą stajnię, że kołek, którym podparłem drzwi, jest ustawiony jakoś inaczej. A może to mi dopiero później przyszło do głowy, nie pamiętam. Uspokoiłem się zaraz, słysząc miarowe parskanie Rajki i drobny tupot Ogórka. Wyniosłem z izby kawał Ojcowej linki — a linek miał dużo po swych dawniejszych nocnych w lesie praktykach — na wypadek, gdyby Szyszka nie chciała iść. Na szczęście, okazało się to niepotrzebne. Okrągławy, po jednym brzegu wyszczerbiony księżyc wytoczył się nad las. Ostatni odcinek drogi musieliśmy przebyć idąc przez wieś. Lecz droga była pusta. Za to budynek szkolny jaśniał wszystkimi oknami i aż do nas docierały zmieszane głosy obradujących mieszkańców. Zdawało nam się, że pod jednym z okien stoi jakaś kobieca postać i zaziera do wnętrza.

— Mama? — mruknęła Emilka, niepewna, jakby do siebie.

Najpierw wprowadziliśmy Szyszkę do kuchni, gdzie drzemał Jarek z łokciami na stole. Nie ocknął się. Sen go zmorzył przy ulubionej robocie, której

się nauczył od Księdza. Jeszcze trzymał w omdlałych palcach swój kozik w rogowej okładzinie; spomiędzy kolan, drgających odruchowo, osuwała się na podłogę lipowa niecka, na jej wypukłej powierzchni już się znaczyły wyraźne zarysy rzeźby, twarz brodata, ręka z dłonią poziomo przytkniętą do piersi, na dłoni wielki klucz, a nad kluczem, tam gdzie serce, już Jarek przedłubał na wylot małe okienko dla pszczół. Zapatrzyłem się mimo woli — wiedziałem, zwierzył mi się Jarek, że ten jego święty Piotr musi być ładniejszy od wszystkich uli, jakie wyszły do sadu spod ręki gospodarza. To Emilka trąciła mnie w ramię: — Prędzej!

Zabraliśmy Jarkowi spod brody miskę z mlekiem, którego nie dopił, i napoiliśmy sarnę. Potem Emilka weszła na górę kuchennymi schodami i odemknęła od wnętrza frontowe drzwi na ganku. Ja tymczasem podprowadziłem Szyszkę na ganek dookoła. Weszła po schodach lekko i zwinnie, nie zdziwiłem się, u Dyrektora wchodziła na piętro. Gdy już była w górnej sionce, Emilka otworzyła drzwi od pokoju Sabiny. Sabina spała. Emilka podkręciła knot stojącej obok łóżka lampy.

— To ty, mamo? — spytała niewyraźnie Sabina.

— Nie mama. To ja — umyślnie głośno przemówiła Emilka.

— Ach, to ty... Długo tu siedzisz?

— Długo — skłamała Emilka. — Nudzi mi się.

I dała mi znak ręką.

Popchnąłem lekko Szyszkę do progu. Sam zostałem w sionce. Sarna weszła do pokoju Sabiny śmiało i lekko. Zatrzymała się na środku izby, a że Emilka właśnie przysiadła przy Sabinie, skierowała się w stronę łóżka.

Widziałem Sabinę poprzez otwarte drzwi, jak w ramie obrazu. Podniosła się. Oczy rozszerzyły się jej w szczęśliwym zdumieniu. Odrzuciła okrycie. Złożyła dłonie. Poruszała bezgłośnie wargami, jakby mówiła pacierz. Uśmiechnęła się szeroko, jasno i całą głębią radości. A po tej pierwszej chwili zachwycenia klasnęła w ręce jak dziecko, wyskoczyła z łóżka, uklękła obok sarny, objęła ją za szyję i przytuliła policzek do jej lśniącej sierści.

A potem mówiła cichym, głębokim głosem, jakiego u niej jeszcze nie słyszałem, mówiła tak, jakby śpiewała:

— Śliczna! Cudowna! Więc przyszłaś do Sabiny. Więc to nieprawda, że się na mnie gniewacie. Jak tyś wiedziała, że czekam...

W tej chwili coś białego furknęło w otwartym oknie i z łoskotem upadło na środek podłogi. Szyszka drgnęła gwałtownie, cofnęła się, wyrwała się z objęć przestraszonej Sabiny i jak strzała przemknęła obok mnie.

— Stefek, Stefek! — krzyczała z pokoju Emilka.

Nie wiedziałem, co robić. Wszedłem do pokoju i szepnąłem prędko Emilce:

— Idź, szukaj Szyszki.

I do Sabiny:

— Co to było?

Sabina już zdążyła podnieść kamyk, zawinięty w ćwiartkę papieru. Przeczytała kilka nakreślonych na nim słów. Usiadła na skraju łóżka z głębokim, bolesnym westchnieniem. Obiema dłońmi przycisnęła list do czoła, do ust, do piersi. Porwała się, zakręciła po pokoju nieprzytomnie, przypadła do wiszącego koło okna lusterka.

— O, Boże... O, Boże...

Nagle spojrzała na mnie, i dopiero teraz uprzytomniła sobie moją obecność. Zmięła list, by dał się ukryć w zaciśniętej ręce. Jak okrutnie zmieniła się jej twarz w tych sekundach. Niedawny uśmiech przepadł bez śladu. Widziałem w jej oczach, w jej mieniącej się twarzy lęk, udrękę i pośpiech gorączkowy, rozpaczliwy. Otwarła gwałtownym ruchem oba skrzydła szafy. Obróciła się do mnie.

— Idź stąd, Stefan — odezwała się niemal surowo. — Muszę się ubrać.

Wyszedłem więc. Nawoływałem cicho to sarnę, to Emilkę. Ale tylko Emilka wyszła z kuchennych drzwi, zapłakana.

— Nie ma Szyszki — zachlipała — i chyba zbudzę Jarka...

— Ja ci dam Jarka! — natarłem na nią, zły. — Pamiętaj, nikt nie śmie o tym wiedzieć, nikt, nikt! Rozumiesz?

— Dobrze, nie powiem, ale...

— Nie ma ale. Przysięgnij!

— Jak Boga kocham.

— Nie. Na zdrowie Sabiny.

— Na zdrowie Sabiny.

— Pamiętaj. Teraz szukajmy. Ty...

— Ja już nie. Ja się boję.

Westchnąłem bezradnie, zdesperowany.

— To nic. To idź do pokoju Sabiny. Ona wyszła gdzieś. Czekaj na nią, aż wróci. Rozumiesz?

— Puść mi rękę, nie ściskaj tak, boli.

— Nie chciałem. No, idź.

Zacząłem krążyć najpierw koło samego domu, potem zataczałem szersze koła. Potem udałem się na kościelny dziedziniec. Szyszki nie było. Obszukałem okolice stajni, obory i stodoły. Nie było. Zapuściłem się w sad, między jabłonie. Potknąłem się o sznur od suszenia bielizny, zerwany, plączący się w trawie. I wtedy właśnie usłyszałem niewyraźny szmer spod wiązu, z najdalszego kąta ogrodu. Księżyc, prześwitujący przez szeroko rozpostarte dolne gałęzie, wyczernił ogromny zarys korony drzewa. A pod nią, na srebrnawym i fosforycznym tle nieba, w ciemnym okolu gałęzi, ujrzałem dwie postacie. Podczołgałem się bliżej — i ujrzałem też Szyszkę. Albert trzymał ją na uwięzi, targała się, napinała sznur, wydając krótkie, chrapliwe stęknięcia.

— Puść ją, Albert — prosiła Sabina. — Ona przyszła do mnie... Cud prawdziwy...

— Cud! — przedrzeźnił Albert dobrodusznie, pobłażliwie. — To przecież sarna Dyrektora z tartaku. Dziś zastrzeliłem psa, co ją pokąsał, cygańskiego psa. Musiała się tu przywlec za panem...

— Nie mów tak — z głosu Sabiny przebijał smutek i rozczarowanie. — Nawet to mi chcesz popsuć. Wolałabym nie wiedzieć... Puść ją! Przecież ty jesteś dobry, Albert!

— Nie wiem, jaki jestem — powiedział Albert. — Ale wiem, że dla ciebie... dla ciebie... — zająknął się — ach, Sabina! Sabina!

Tyle było żarliwego wyznania w jego słowach urwanych, w stłumionym okrzyku, że przejął mnie dreszcz. Nie znane mi wcześniej dotkliwe uczucie ni to obrazy, ni żalu, ni gniewu piekło mnie w piersiach, pod powiekami, wysuszało w ustach ślinę. Dygotałem z występnej a bolesnej ciekawości. Nigdy

wcześniej Sabina nie była mi tak nade wszystko droga, a jednocześnie prawie chciałem, żeby umarła. Wtedy odepchnąłbym Alberta i pocałunkiem wróciłbym ją do życia. I jeszcze i ten gniew, gniew na siebie samego, że nie potrafię dość mocno nienawidzić Alberta. Jego wstrętnego, bezczelnego śmiechu. Głosu, który był jakby zaprószony piaskiem. Tych rąk gwałtownych, przeżartych wonią papierosów i żywicy. Ach, gniew upokorzenia, gdy myśląc tak, mściwie i wrogo, odczułem własną nieszczerość, gdy pojąłem, że to na wszystkich innych jestem zły, i na tych, co go kochają, że go kochają, i na jego wrogów. Nadzieja, do której nie chciałem się przyznać, nadzieja przyjaźni, marła we mnie z żałosnym szczenięcym jękiem. Wargami szeptałem najgorsze znane mi przekleństwa — i podziwiałem go.

Jacyż byli oboje piękni w połyskliwej mgle księżycowej. Podeszła blisko do niego, położyła mu dłonie na ramionach. Puścił sznur, przyciągnął ją do siebie. Szyszka podbiegła kilka kroków w moją stronę, prychnęła, czując czyjąś obecność, znieruchomiała, sprężona do skoku. Czarne ramię Alberta przecięło biel sukienki Sabiny. Białe ramię Sabiny na szyi Alberta. Szyszka uskoczyła w bok. Głowa Sabiny podpłynęła wolno pod ciemny profil Alberta. Wstrzymałem oddech, nie potrafiłem się poruszyć — Szyszka! Szyszka! nie uciekaj! Ich głowy, ich ciała zrosły się w jeden kształt. Osuwali się powoli ku ziemi, klęknęli wzajem przed sobą, nie rozluźniając uścisku. Szyszka płynnym susem przesadziła żywopłot.

— Nie! — krzyknęła Sabina zdławionym głosem. — Nie!

Zerwała się jak do ucieczki. Albert powstał, przytrzymał ją za ręce.

— Słuchaj — zaczął mówić — nic już na to nie poradzimy, tak ma z nami być. Ja wiem i ty to wiesz. Ale musisz stąd iść, nie możesz w tym domu zostać...

— Nie krzywdź moich rodziców...

— Nie mówmy o tym — uciął Albert twardo. — Chcesz, a zabiorę cię z sobą, choćby dziś, zaraz!

— To niemożliwe, Albert, tyś oszalał. I... i... ja ledwo żyję przecież!

— Tak — zawahał się Albert — to dziś niemożliwe. Ale słuchaj! — zapaliła go jakaś myśl nowa — stary Profesor szuka sekretarki. Na tydzień, na dwa, nie dłużej, poszłabyś do niego... On mnie lubi, on się tobą zaopiekuje, póki nie wrócę.

— Wyjeżdżasz? — jęknęła Sabina.

— Tak. Muszę. Ale wrócę — po ciebie. I potem odjedziemy stąd oboje. Na zawsze.

Sabina chwiała głową powoli, spoglądając gdzieś w niebo, poza Albertem, jakby go nie słuchała.

— I ty byś chciał — przemówiła głosem słabym jak echo myśli — żebym zostawiła mamę, ojca, Emilkę, dom?

— Tak. Tego chcę. Waszego domu już niedługo. A przy nich ty zostać nie możesz. Ty przy nich umrzesz. Ja chcę, żebyś żyła. Żebyś była zdrowa i taka, jak ma być kobieta.

— Ty byś chciał — ciągnęła sennie Sabina — żebym na ciebie czekała w domu dyrektora Pszenica...

— Jego nie będzie. On wyjedzie ze mną. Może wróci wcześniej niż ja, ale ty bądź spokojna. On się mnie boi.

— Boi... — powtórzyła Sabina mimowiednie — on się boi... I ja się ciebie boję.

Chciał ją objąć, ale uchyliła się. Przycisnęła dłonie do twarzy. Drżały jej ramiona. Spod zaplecionych palców skarżyła się:

— Albert... Ratuj, pomóż... Nie mogę umrzeć i żyć nie mogę... Po coś ty wrócił... Ja nie mogę, nie powinnam ciebie...

Schylił się, jakby otrzymał cios. Postąpił kilka kroków, żeby odejść. Wtedy przypadła do niego i z cichym, gardłowym westchnieniem zagarnęła ciasno ramionami jego głowę i przytuliła do piersi.

Trwali tak w uścisku długo, nieruchomi, i utraciłem poczucie czasu, i zapomniałem, gdzie jestem i na co patrzę, od wysiłku oczu i cierpienia serca obraz mi się zmącił, odkształcił, i tylko ramię Alberta obejmujące Sabinę trzymało mój wzrok niby wskazówka zegara, który ma wybić straszną jakąś godzinę. Aż nagle gdzieś na dole pod wzgórzem cerkiewnym wybuchł zmieszany gwar głosów — pewnie ludzie wychodzili ze szkoły. Sabina wywinęła się z objęć Alberta, a on — już bez słowa — przeskoczył przez żywopłot i zniknął wśród drżących cieni księżycowej nocy.

Przeskoczył przez żywopłot... — ach, zupełnie zapomniałem o Szyszce. Zdjął mnie lęk. Ale jak i gdzie miałem jej teraz szukać. Mimo wszystko postanowiłem sprawdzić, czy wróciła do tartaku. Potykając się na korzeniach i skałkach, obolały i pełen żalu, biegłem raz jeszcze tą samą drogą przez las. Ten Albert, ten Albert! Wszystko przez niego, wszystko zepsuł. Na cóż się zdało moje i Emilki staranie. I jeszcze powiedział, że to sarna od Dyrektora. Co za rozczarowanie dla Sabiny! Sabina też mu zrobiła wyrzut: — Wszystko psujesz. — Cóż z tego, skoro i tak chciało się jej wyjść do niego i całować się z nim... — Wyjdź — powiedziała do mnie — muszę się ubrać. — Tyle tylko od niej usłyszałem za wszystko, za wszystko... Rozżaliłem się nad sobą i byłem wściekły, że cierpię dla kogoś tak niewdzięcznego. — Niech choruje — zawzinałem się — już ja cię nie będę żałował. Tak sobie rozmyślałem i sam przed sobą udawałem, że nie wiem, iż oczy pieką mnie od łez.

Już z majdanu widziałem, co się dzieje w ogrodzie Dyrektora, i serce zatrzepotało mi się w nowym skurczu strachu. Błyskały tam wśród drzew, popod budynkami, prędkie klingi światła z latarek elektrycznych i wahliwe oka lamp, a gdy podszedłem nieco bliżej, usłyszałem, jak kilka kobiecych głosów, a także basowy głos Profesora i piskliwy Bogusia nawołują z różnych zakątków ogrodu: — Szyszka! Szyszka! — Nawoływania raz po raz przechodziły w szybkie kłótnie, wzajemne indagacje i wyrzuty. Szukali — szukali daremnie.

A więc nie wróciła! Tu nie było na co czekać. Dopiero teraz lekkomyślność zwaliła się na mnie swym całym zjadliwym ciężarem. Najgorsze przeczucia winowajcze rozsadzały mi czaszkę złym szumem. Zawróciłem drogą przez most. Niedaleko za mostem spotkałem się z grupką kobiet i gospodarzy rozprawiających głośno i z ożywieniem o zebraniu we Wsi. Przymilkli, gdy ich wymijałem, a jeden z chłopów poznał mnie i zagadał z żartobliwą srogością:

— Spać, Stefek, spać do domu, bo tu diabły po drodze harcują!

— Nie bajdurz, dziecka nie strasz — zganiła go kobieta.

Na to chłop:

— A ja ci mówię, że to dziwne było. Zwierz dziki tak by po drodze nie paradował...

Nastawiłem uszu.

— E, tam! — powątpiła kobieta. — Dziki, nie dziki, żadne to dziwo, sarna.

— Widzieliście?! — krzyknąłem, przejęty nadzieją.

Ale oni już mnie mijali.

— Spytaj ojca swojego, szedł dobry kawałek przed nami, sam...

Roześmieli się jakoś zgodnie, jakby na komendę, i coś mi w tym śmiechu zabrzmiało nieprzyjemnie, złowróżbnie.

Przez chwilę stałem w miejscu i bezmyślnie kopałem jakiś badyl na drodze. Księżyc wypłynął zza małego obłoczka i zrobiło się tak jasno, że droga zabielała jak kreda. To nie był badyl! Schyliłem się, podniosłem z ziemi kawałek sznura. Miałem już dziś w ręku taki sznur — gdzie? I nagle ujrzałem Alberta pod wiązem, jak trzyma Szyszkę na powrozie oberwanym z jabłonki. Myślałem gorączkowo: „Ojciec?". Z tego miejsca, gdzie stałem, prowadziła ścieżka do naszego domu. Już się zapędziłem na naszą ścieżkę, gdy tknęła mnie inna jeszcze myśl. Pobiegłem na drugą stronę w dół, pod dom Ciotki. Przypomniałem sobie, że się wybierały do Alberta na Kolonię. Musiały wracać mniej więcej w tym czasie, gdy Albert przyszedł do ogrodu Księdza.

Śpią już? Okno niby ciemne, a jakimś mdłym światłem mżące — może to księżyc tak się w szybach odbija? Podszedłem pod samą ścianę, przesunąłem się do okna. Było zasłonięte kraciastą chustką Ciotki z frędzlami. Ale jeden z jej dolnych rogów zawinął się i pozwalał widzieć, co się dzieje w izbie.

Najbliżej okna, ukosem do mnie, siedziała na skrzyni Mocna Hanula. Leżał przy niej na wpół rozwiązany tobół — wystawały z niego czubki jej żółtych świątecznych półbucików i marszczona falbana białego fartuszka. Obok na ławie siedziała Cyganka. Ta sama, która naszła nas na wyrębie. Ciotka krzątała się w głębi koło kuchennego pieca. Widziałem, jak ujęła przez ścierkę ucho kociołka, szurnęła nim na brzeg blachy i przyniosła na stół. Cyganka zdjęła pokrywę z garnka, buchnął biały opar. Cyganka podsunęła kociołek ku Hanuli. Lewą rękę położyła jej na włosach i przygięła głowę nad brzeg naczynia. Głowa Hanuli owinęła się krętymi pasmami pary. Cyganka prawą ręką żegnała raz po raz powierzchnię garnka. Jej wargi poruszały się prędko, jej oczy były półprzymknięte i przeświecały ostrym, wąskim lśnieniem. Potem Cyganka umaczała dwa place w parującej cieczy i kreśliła znaki na czole, na oczach i na uszach Hanuli. Ściągnęła z jej barku ramiączko koszuli i coś kazała Hanuli zrobić, przed czym się Hanula wzbraniała, potrząsając głową w niepewnym sprzeciwie. Ale ustąpiła, umoczyła dłoń i dwoma szerokimi ruchami przeciągnęła ją przez piersi na krzyż. Wreszcie pochyliła brzeg garnka i dmuchając, by nie poparzyć warg, łyknęła z naczynia. Teraz gwałtownie odsunęła garnek, krzyknęła i upadła głową na skrzyżowane ręce. Cyganka wstała i patrzyła na nią bez słowa. Podeszła Ciotka i pogłaskała Hanulę po włosach.

Nie zaglądałem dalej, bo od drewutni, którą dobrze znałem, dobiegł wyraźny stukot, jakby ktoś pukał od wnętrza w zamknięte drzwiczki. Już zacząłem się tam skradać, gdy skrzypnęły drzwi od sieni i z progu rozległ się ostry głos Ciotki:

— Jest tu kto?!

Uskoczyłem za sztachety kwiatowego ogródka, stąd za węgieł i rzuciłem się pędem do ucieczki. „Wrócę tu w nocy" — obiecałem sobie.

Ojciec czekał na mnie przy kuchennym stole. Stały na nim dwa pełne gar-

nuszki z wystygłym żurem od śniadania i miska z ziemniakami. Ojciec naprawiał rzemienny kantar Rajki i nie od razu na mnie spojrzał. Bałem się podejść do stołu. Ojcu drżały ręce. Upuścił szydło na ziemię, potoczyło się pod łóżko. Rzuciłem się za tym szydłem, wydostałem je.

— Proszę, tato — powiedziałem cicho, błagalnie.

I jeszcze na mnie nie popatrzył.

— Jedz — mruknął. — I weź i moje, jak chcesz, ja nie będę.

Ziemniaki utykały mi w gardle.

— Mówiłem ci, żebyś tam dzisiaj nie chodził — zaczął Ojciec bezbarwnym, zmęczonym głosem. — Nijaka ta nasza gospodarka, ale, widać, i to ledwie-że-co trzeba przypilnować. — Przerwał i po pauzie dorzucił: — Nie wiem, co mu się stało, Ogórkowi. Chory.

Odłożyłem łyżkę.

— Jedz, jedz. Co mi z tego, żebyś nie jadł. Mało ja dbam o ciebie, bo nie mam z czego dbać...

— Tato — przerwałem — co zrobimy, żeby wyzdrowiał?

— Wygląda, jakby się czym struł. A ja wiem czym? Napoiłem go mlekiem z gorzką solą, może mu przejdzie.

— Pójdziesz jeszcze do niego...

— Jak chcesz, to obaj zanocujemy w stajni.

— Dobrze, tato, tylko że...

Omal że się nie wygadałem. Ale wystarczyło to zaczęte zdanie. Pozorny spokój Ojca złamał się pod naporem urazy. Cisnął szydło, dratew i kantar. Splunął w kąt pod piec z gniewnym sapaniem.

— Tylko że... co? Możeś się z panną jaką umówił? To idź! Kawaler nocny, psiakrew!

Porwał się ze stołka, wyszedł z izby trzasnąwszy drzwiami.

Wśliznąłem się za nim do stajni, podszedłem i pocałowałem go w rękę. Roztrząsnąłem w rogu wiązkę słomy, ułożyłem posłanie.

Zła to była noc. Zasypiałem na krótko, budziłem się z płytkich a przykrych rojeń po każdym głośniejszym szmerze. Ale byłem jak odurzony i udawałem, że śpię, ilekroć Ojciec powstawał, żeby sprawdzić, co ze źrebięciem. Nasłuchiwałem tylko pilnie jego westchnień, gdy się układał z powrotem, aby z nich odgadnąć, czy się dzieje dobrze, czy źle. Nad ranem zasnąłem twardo. Ojciec zbudził mnie, gdy już było jasno.

— Czas do szkoły! — Przyjrzałem mu się bystro i ucieszyłem się nikłym uśmiechem na jego twarzy.

— Lepiej? — spytałem.

— Tak jakby... — potwierdził wstrzemięźliwie Ojciec.

Ubrałem się szybko i ledwie co przełknąwszy wybiegłem z domu. Poszedłem do szkoły drogą okrężną, koło domu Ciotki. Zbliżyłem się do drewutni na możliwie najmniejszą odległość. Drzwiczki były otwarte, wnętrze drewutni ziało pustką.

(Dokończenie w następnym numerze)

Wilhelm Mach

Wiktor Woroszylski

NOCNY WJAZD DO FERGANY

Przygodnym wozem, po nocy, na łebka,
wjeżdżałem w zapach brzoskwini i morwy.
Wnet ogarnęła mnie gęsta i lepka
ciemność przedświtu. Nie znałem jej mowy.

A przecież jakbym przed wiekiem już przeżył
gwiazd wygasanie, okienek pełganie,
hojność żebraków, bezbronność żołnierzy,
słodycz kończącej się nocy w Ferganie.

Wóz zatrzymywał się. Wszystko jak wtedy:
urlopowany piechur stał przed furtą
i nie śmiał pukać. Znak szczęścia czy biedy? —
to zaszczekało zbudzone podwórko.

A ja? A cóż tu mojego? Księżyca
miedziak wytarty w dwuznacznych przygodach.
I zrozumiałem, że zeszło pół życia
na czczych porywach i zbędnych zachodach.

O piękno ledwiem trzy razy się otarł,
albo i tego nie... Mijała chwila.
Wóz ruszał. Rwała się krótka wspólnota
podróżna, wątła jak puszek motyla.

Tkaczki jedwabiu wsiadały i zaraz
noc napełniało ich młode ćwierkanie.
...Szedłem za nimi po tłocznych bazarach,
żyłem, pragnąłem, kochałem w Ferganie.

Bluźniłem. Wiersze składałem tureckie.
Jadłem i piłem. Żarłem się o towar.
Byłem duchownym, oprawcą i dzieckiem.
Aż z brzaskiem znów się ocknąłem — niemowa.

Z szoferem jakoś się rublem rozliczę
lub srebrną tańgą — i wszystko skończone.
Lecz morwa? Lecz te dziewczyny? Lecz życie?
Zostać tu? Jechać dalej? W którą stronę?

1956

CZTERY ZIMY

Pierwsza zima mrozem zwarzyła
krew na krę gęstniejącą w żyłach.

Druga zima sypnęła śniegiem:
nic nie widzę, nie czuję, nie wiem.

Trzecia zima: pod grudą białą
coś ruszało się, coś tajało.

A teraz jest czwarta zima,
której serce już nie wytrzyma.

1955

POWRÓT WIERSZY

Jeszcze trochę goryczy,
jeszcze trochę ulgi —
i reszta mniej się liczy
niż wróżby kukułki.

Teraz cisza. Trzaskanie
żarnowca w upale.
Ustoi się. Ustanie.
I sam się ustalę.

Wielkie uspokojenie.
Lipcowe wytchnienie.
Starych kropel skroplenie.
Myśli przejaśnienie.

I zagajnik słowiczy,
i słoneczne smugi.
Tylko trochę goryczy,
tylko trochę ulgi.

1958

NIEDORZECZNOŚĆ

Nie ma. Jak w wodę kamień.
Żałosne dociekanie.
Moje niedoczekanie.

W wodę, ogień, pod ziemię.
Niemądrze, niepotrzebnie.
Moje niedopatrzenie.

Moje niedomówienie.
Moje niedosłyszenie.
Moje niedotykanie.

Za oknem — coraz ciemniej.
Moje niedopatrzenie.
Moje niedoczekanie.

1955

JESZCZE WCZEŚNIE

Wszystko przechodzi jakie szczęście
że znaleźliśmy się tak wcześnie
księżyc przechodzi obłok przechodzi
a my ciągle jesteśmy młodzi
i ciągle jeszcze wcześnie

ach niepowetowanych strat
tyle być mogło bez tych lat
tyle księżyców tyle obłoków
tyle rozstań tyle powrotów

tyle nocy sukienek ramion
śniegu liter przebudzeń rano
dotknięć muzyki smutku snów
lamp modrzewia milczenia słów
tyle ciebie i tyle mnie
i wszystkiego o tyle mniej
tego wszystkiego co bywa w życiu
tyle obłoków tyle księżyców
łez pijaństwa wszystko przechodzi
i nie bylibyśmy już młodzi
i byłoby za późno

ale było naprawdę było
wszystko w porę nam się spełniło
noce kochanków noce szpitalne
noce gorzkie sentymentalne
tyle księżyców trochę starsi
tyle obłoków jeszcze starczy
padamy pada deszcz pada mrok
tyle okien podróży rąk
włosy książki rysunki śmieszne
uśmiechnij się co ci szkodzi
to my to my niezmiennie młodzi
tyle lat jeszcze wcześnie

trochę blagi trochę odwagi
kto to my a człowiek jest nagi
całkiem nagi we dwoje sam
oto wszystko co masz co mam
serce zamiera to nie przechodzi
a my ciągle jesteśmy młodzi
nie bój się jeszcze wcześnie

1958

Wiktor Woroszylski

Z przygotowanego do druku zbiorku wierszy 1953-1958 pt. *Wanderjahre.*

Wiktor Szkłowski

O MAJAKOWSKIM

CZĘŚĆ I

Składa się ona z dziesięciu rozdziałów, w których mowa o sio̲le Bagdadi, o Szkole Malarstwa, Rzeźby i Architektury w Moskwie, o malarzu-futyryście Dawidzie Burluku, o poetach i o tym, do czego oni dążyli. W części tej mówi się także o przyszłych towarzyszach i przyjaciołach wielkiego poety, Włodzimierza Majakowskiego.

WSTĘP

Można różnie zaczynać książkę o poecie, jeżeli nie jest ona jego biografią. A i biografii nie musi się zaczynać od początku.

Biografie zaczynają się rozmaicie. Są biografie, w których opowiada się o cudownych dzieciach, o siedmioletnich muzykach występujących na koncertach, o Chrystusie, któremu dziwowali się mędrcy; to właśnie Chrystus, zdaje się, mając siedem lat prowadził dysputę z uczonymi w Piśmie i zwyciężył ich.

Szczególnie wiele jest takich opowiadań w Ewangelii według Nikodema. Ewangelia — to apokryf.

Majakowski dzień swoich urodzin opisał tak:

W niebie mojewo Wiflieema
nikakich nie gorieło znakow,
nikto nie mieszał
mogiłami
spat' kudrogołowym wołchwám.
Był absolutno kak wsie
— do tosznoty odinakow —
dień
mojewo soszestwija k wam.

Ilja Muromiec nie ma dzieciństwa. Zaczyna się ono od momentu pojawienia się u niego włóczęgów. Do tego czasu Ilja Muromiec nudził się na piecu.

U Cervantesa w *Don Kichocie* — Don Kichot nie ma dzieciństwa. Na samym końcu powiedziane jest tylko, że nazywał się Alonso Dobry.

Don Kichot zaczyna się od czytania romansów i wyjazdu starego Don Kichota w świat, dla dokonywania bohaterskich czynów. A więc wszystko zaczyna się tu od pasowania, od powołania.

Chłop Saul poszedł szukać oślic i spotkał Samuela. Udał się do jasnowidza-Samuela po to, żeby tamten powiedział mu, gdzie są oślice. Samuel odpowiedział: „Idź poprzód mnie, na wzniesienie, zaś o oślice, które ci zginęły od trzech dni, nie kłopocz się. Już się znalazły".

W Saulu odmieniło się serce i zaczął prorokować, a potem poćwiartował swoje woły i rozesłał po wszystkich siołach kawały mięsa na znak, że podobnie postąpi z tymi, którzy nie przyjdą na jego wezwanie. To się nazywa powołanie.

Pisał o tym Puszkin.

Natchnienie nawiedziło poetę w pustyni.

Zjawia się ono jak śmierć, pali jak rana. Przemienia język i spala serce.

Tak więc będziemy rozważać, kiedy został powołany Majakowski. O jego dzieciństwie pisać nie będziemy. Miał ojca w surducie leśnika. Kochał swoją matkę. Miał ukochane siostry, bardzo do niego podobne.

Majakowski jeździł z ojcem w góry, po zalesionych grzbietach, gdzie dmie daleki górski wiatr.

PEJZAŻ

Mimo wszystko napiszemy o miejscowości, gdzie urodził się Majakowski.

Na południowy wschód od prastarego miasta Kutaisi leży sioło zwane Bagdad albo Bagdadi. Stoi ono na prawym brzegu rzeki Chanis-Cchali, przy przełomie rzeki przez wąwóz.

Jest tutaj most. Na prawo od mostu, u podnóża góry — dom z kasztanowych bierwion. W domu — trzy izby, ostrokończaste okna.

Dom stoi na dość wysokim fundamencie. Schody kamienne. Z góry bije źródełko.

Tutaj właśnie urodził się Majakowski.

Urodził się w rodzinie leśnika, Włodzimierza Konstantynowicza Majakowskiego. W tamtych stronach jest moc lasów, chociaż deski na skrzynki przywożono wtedy z Austrii.

To piękne okolice. Wiosną góry są pokryte szarą trawą, a drzewa stoją w kwiatach niby w dymie.

Na czerwonej ziemi leżą łodygi winogradu, podobne do sprężyn porąbanych w kawałki.

Na winogronowych łodygach — liście, co jeszcze nie rozwinęły swoich skrzydeł.

Tam dalej, na grzbietach, leży śnieg, a za grzbietami jest Rosja.

Tutaj jest Gruzja, Imeretia. Po obszernych podwórcach, pokrytych drobną, zbitą zieloną trawą, chodzą indyki. Pośrodku podwórców stoją drzewa orzechowe, ozdobione gronami.

Rzeka wypada z wąwozu kosmata, wzburzona. Odprowadzana w bok woda wciska się prosto między młyńskie koła. Rzeka jest gadatliwa, pełna pienistego powietrza i górskich wirów.

Włodzimierz Władimirowicz Majakowski urodził się w Bagdadi, w domu

Kuczuchidze, przy moście. A wychowywał się w innym domu, trochę poniżej rzeki. Stoi tam twierdza, wielki, wysoki nasyp, obmurowany kamieniem, krzewy przeplotły kamienie korzeniami.

W twierdzy zrobione są nasypy pod armaty. Ta twierdza osłania trzy drogi: jedna prowadzi do wschodniej części Imeretii, druga — do Gurii i Mingrelii. W twierdzy jest dom, większy niż dom Kuczuchidze. Trzecia droga prowadzi do Kutaisi.

Z Bagdadi pojechał Majakowski uczyć się do Kutaisi. Jechali małym, jeśli mnie pamięć nie myli, jednokonnym dyliżansem. Widywałem jeszcze takie dyliżanse w Kutaisi. Są zielono-błękitne.

Droga z Bagdadi do Kutaisi biegnie przez dębowe zagajniki. Jakieś drzewa kwitną różowo. Domy pokryte są błękitną pianą kwitnących krzewów, tak jakby ktoś gotował bez — i bez wykipiał, pokrywając całe miasto czapami piany.

Rion w Kutaisi — to jeszcze górska rzeka. Biegną fale, a na falach tępomorde bierwiona, włochate od uderzeń o kamienie.

To stamtąd, z gór.

To rzeka, którą się nie wraca.

Zmęczone bawoły leżą, po oczy zanurzone w wodzie.

Nad miastem — góra, na górze ruiny, ogromne kapitele zamku Bagrata III. Zamek ten zbudowano tysiąc lat temu. Kapitele są tak ciężkie, że trudno sobie wyobrazić, jak je podniesiono na kolumny. Bluszcz pokrywa kamienie, które runęły i od tysięcy lat nie straciły spoistości.

Na brzegu rzeki stoi mały, jednopiętrowy dom. To pałac dawnych carów imeretyńskich. Węgieł domu przylega do wielkiego budynku gimnazjum.

Między wielkim gimnazjum i małym pałacem rośnie drzewo, ogromne jak poemat epicki. Niezbyt wysoko od ziemi drzewo rozpada się na kilka ogromnych konarów.

Drzewo jest większe niż to, na którym mieszkali Paganel i Robert Grandt.

Pod takim drzewem można sprawować sądy nad całymi narodami i gromadzić wojska. To ono pewnie było pałacem carów imeretyńskich, a pałacyk przy drzewie — to stróżówka.

W mieście balkony wiszą nad rzeczką, domy są ozdobione łukami.

Dokoła, na skłonach gór — sady i winnice.

Umarł ojciec. Rion płynie, a po Rionie — wielkie bierwiona, kosmate od uderzeń o skały. Domy pokryte liliową pianą.

Książki o Indianach leżą jeszcze nie przeczytane i nie doczytane są broszury rewolucyjne wydawnictw rostowskich, i na Kaukazie jeszcze strzelają.

Tutaj jest dom, ale stąd trzeba wyjechać, nie ma z czego żyć. Zostały trzy ruble. Trzeba coś z sobą zrobić. Pojechali do Moskwy. Moskwa jest wielka. Tam musi się coś wydarzyć.

„Za Tyflisem zaczęły się dziwne rzeczy: piasek — z początku zwyczajny, potem pustynny, zupełnie bez ziemi, a wreszcie — tłusty, czarny. Za pustynią — morze, liżące brzeg białą solą. Po szlaczku brzegu chodzą bure wielbłądy, wyrywając po drodze bezlistne krzaczki. Nocą pokazały się przedziwne budowle — jakby ktoś powyciągał czarne studzienne otwory, naprędce obite deskami. Budowle oblepiły cały horyzont, wybiegały naprzeciw, wdrapywały się na góry, odchodziły w głąb i tłoczyły się."

Na stacjach żelazne wieże. Mówią, że to od komarów. Komar tak wysoko nie doleci.

Pustynia. Nawet wodę przywożą w cysternach.

A dalej — białe chaty, na polach gęsi.

Gęsi na polach — niby biały, postrzępiony papier. Na horyzoncie — wiatraki; dalej zaczęły się rosyjskie, bezbarwne lasy.

Pokazała się Moskwa.

Włodzimierz Majakowski w dzieciństwie wiele widział i miał o czym wspominać.

Jest bajka o tym, jak chłop sam tworzył pogodę i zapomniał o wietrze, a wiatr był potrzebny dla kwitnącego żyta.

Kaukaz zachował Majakowskiego, Kaukaz dał mu Rosję nową, świeżą, nawet dźwięki rodzinnej mowy rosyjskiej były nowe.

Bądźmy wdzięczni wiatrom górskich przełęczy.

MOSKWA BYŁA ZARDZEWIAŁA

Książka o dzieciństwie — *Dawid Copperfield* — to chyba najlepsze, co Dickens napisał.

To dlatego, że rana, którą mu zadano, którą goił całe życie — to rana dzieciństwa.

Wtedy właśnie zobaczył cichą dziewczynkę, skrzywdzonego chłopca, Micawbera — najszczęśliwszego spośród pechowców. Dlatego, że ten pechowiec był krasomówcą.

Dickens żył w swych powieściach natchnieniem dzieciństwa.

Dlatego *Dawid Copperfield* — to piękna książka.

W *Dzieciństwie Bagrowa wnuka* napisane jest o radości poznawania świata, o tym, jak do świadomości wlewa się rzeka i woda rozwiera swą przezroczystość.

Wiele lat temu przyszedł do mnie syn i powiedział:

— Papo, okazuje się, że konie nie mają rogów.

Tak dziecko odkrywa życie.

Odkrywa motyla i kwiat sosny, i ponurą, złą burzliwość przeprawy na tratwach.

Dzieci rodzą się jednakowe, poeci powstają różnie. Biografie wydawane przez Pawlenkowa były rzeczowym komentarzem do prac Michajłowskiego i innych narodników. U podstaw tych książek o jednakowym formacie leży idea, że historię tworzą bohaterowie, a bohaterowie się rodzą.

Książka Gorkiego, tak jak książka Dickensa — nie jest monologiem. Są to książki o człowieku, który poczuł powołanie we wczesnym dzieciństwie.

Włodzimierz Majakowski został powołany do poezji w Moskwie, po Butyrkach — był to 1910 rok.

Powołanie poety zaczyna się od tęsknoty.

Słyszeliście o tym pragnieniu duchowym, o wycofaniu się z życia.

O nowym wzroku i słuchu.

Wielki poeta rodzi się ze sprzeczności swoich czasów. Jego pojawienie poprzedzają nierówności rzeczy, ich przesunięcia, bieg ich zmienności. Inni nie

wiedzą jeszcze o pojutrzejszym dniu. Poeta określa go, pisze o nim i nie znajduje zrozumienia.

Artykuł Piercowa o Majakowskim w Butyrkach — to dobry artykuł. Pełny materiał. Oczywiście, trzeba byłoby wejść do celi 103, popatrzeć, co Majakowski widział przez okno.

Ludzie wspominają o Majakowskim jako o wiecznym zwycięzcy. Opowiadają, jak stawiał opór w więzieniu, i to jest prawda. Włodzimierz Majakowski był mocnym człowiekiem.

Ale miał wtedy szesnaście lat.

Chłopca trzymano w seperatce pięć miesięcy. Wyszedł z więzienia wstrząśnięty.

W więzieniu bardzo wiele przeczytał — tyle, że zdać sobie z tego sprawę można dopiero później.

Wyszedł rozumiejąc, co to jest myśl i jak się odpowiada za własne przekonania.

Majakowski w więzieniu nauczył się być towarzyszem, a równocześni nauczył się skrytości.

Był człowiekiem zamkniętym w sobie i umiejącym milczeć.

Majakowski wyszedł z Butyrek w zimie bez płaszcza, płaszcz był zastawiony. Przyszedł do domu, do małego mieszkanka. Trzeba było znów malować jajka dla sklepu Dazziaro i dla innych sklepów: były wtedy w modzie rysunki Boema do rosyjskich porzekadeł. Dziewczynki i chłopcy — wszystko jasnowłose, biało-różowe, w rosyjskich kaftanach — całowali się, a pod nimi były podpisane rozmaite złote myśli ludu. Było to połączenie czegoś niby to narodowego z czymś niby to ludowym.

Za robotę płacili piętnaście kopiejek, za wszystko razem: za ludowość, za narodowość i za dziecięcość.

Trzeba było tego robić bardzo dużo. Chudy, o szerokich barkach i niewysokiej piersi, Włodzimierz Majakowski był zawsze zachłanny na robotę.

Wypalał, malował i polerował jedną rzecz po drugiej.

W pokoju było prawie ciepło. Siostry także pracują w dziedzinie sztuki.

W jednym opowiadaniu Wellsa na peryferiach miasta mieszkają mąż i żona, którzy wpadli w biedę; idą potem do Armii Zbawienia, wkładają granatowe płótno, które można zdjąć tylko ze skórą, i zajmują się metaloplastyką, odciskaniem rysunków na cienkim metalu narzędziem podobnym do naparstka.

Ludzie w wielkich miastach lubią ręczną robotę i mechanizują artystę.

Pewien mój przyjaciel z Lefu, człowiek rzadkiej i nieoczekiwanej wiedzy, opowiadał mi teorię sprzedaży krawatów.

Kupującemu pokazuje się kilka pudełek krawatów. Wśród tych pudełek jeden krawat różni się od pozostałych. Nazywa się o r y g i n a l n y. Kupujący długo szuka czegoś, co mu zaspokoi serce. Wybiera krawat o r y g i n a l n y.

Fabryka zaczyna masowo produkować tylko oryginalne krawaty.

Pozostałe, nieoryginalne, istnieją tylko po to, żeby naprowadzić go na ten ślad. Tak obława prowadzi niedźwiedzia na lufę.

Wtedy za rzecz oryginalną uchodziła ręczna robota.

Ręczna, mechaniczna, praktyczna. A gatunek — średni. Wszystko to finalizowało się słowem „sztuka".

Majakowski, który znał Kaukaz, kochał bystry Rion, Majakowski, który czytał Marksa, wierzył w rewolucję, skazany był na tworzenie boemów.

Wszyscy znajomi znikli mu z oczu.

Nie jest gimnazjalistą, nie ma kolegów gimnazjalnych, nie pracuje w fabryce. Ludzie z kółka rewolucyjnego aresztowani.

Jest sam w tym mieście.

Nie był bezdomny. Ma dom, mieszkanie, rodzinę. Ale z wierszy, a nawet ze wspomnień przyjaciół z tamtych czasów — wydaje się bezdomny.

Jest to bezdomność młodzieńca, który odrywa się od domu i szuka własnego losu.

Po Moskwie chodzą szybkie, obszerne i drogie tramwaje. Na Sadowych szumią drzewa.

Moskwa jest okrągła, splątana, cała w szyldach — szyldy są pstrokate albo czarne ze złotymi literami. Moskwa, cała wyłożona czerepami brukowca. Po okrągłej Moskwie błąkał się Majakowski w czarnej, aksamitnej koszuli, czarne włosy — odrzucone do tyłu. Tak się nosili drukarze. Ale ci mieli koszule z satyny. Taką koszulę nazywano „pęcherzem", a tak ubranego człowieka — „Włochem".

Szedł przez bulwary. Nad Moskwą biegły druty telefoniczne, przekreślając cienkie szyje wież. Wąska Sobolewka, zamieszkała przez prostytutki, wlewała się w pierścień Sadowych. Tramwaje krzyżowały nad nim iskry. Noce w Moskwie są długie.

Plac Czerwony, od porannego światła — jak gdyby usiany kośćmi. Brukowiec jest jak żebra albo czerepy.

I, być może, poranna jezdnia przypomina jezioro pokryte drobnymi zmarszczkami, z przylepionym do brzegu niezgrabnym okrętem kwartałów targowych.

Na jezdni kałuże. W kałużach odbija się rozdarta pięcioma kopułami świątynia Wasilia Błażennego. Gołębie chodzą pomiędzy błyskającymi skrawkami nieba, murów i cerkwi.

Kobieta z łubianką chodzi po placu. W łubiance — mieszanina różnych kasz.

Za nią, potrącając się wzajemnie, całym tłumem depczą kamienie i skrawki nieba — gołębie.

Ta kobieta karmi je za pieniądze przechodniów.

Wczesny ranek. Słońce wschodzi, wieje ciepłem.

Strona Twerska. Niskie mury klasztoru Strastnego.

Bez kapelusza, niski wśród wysokich domów, stoi, obmyty deszczem, lśniący Puszkin w płaszczu z brązu.

Przed nim — duży, świeżo wyrośnięty chłopiec w czarnej koszuli.

Na Placu Strastnym stoi Majakowski, który nie znalazł jeszcze słowa, jeszcze nie narodzony.

Na pomniku Puszkina, na postumencie, wyświechtany napis.

A w ogóle — jest wiosna.

Mienia
Moskwa duszyła w objat'jach
kolcom swoich bieskoniecznych Sadowych.
W sierdca,
w czasiszki

liubownicy tikajut.
W wostorgie partniory lubownowo łoża.
Stolic sierdcebijenije dikoje
łowił ja,
Strastnoju płoszczad'ju łoża.
Wraspaszku —
sierdce poczti czto snaruży —
siebie otkrywaju i sołncu, i łuże.

MALARSTWA UCZONO SIĘ NA NOWO

Włodzimierz Majakowski uczył się malarstwa u Żukowskiego. U Żukowskiego malował martwe natury, skomponowane z rzeczy pięknych samych w sobie: srebro z jedwabiem lub z aksamitem. Po roku zorientował się, że uczą go robót ręcznych, a nie sztuki. Przeszedł do malarza Kielina.

Później Włodzimierz bardzo szanował Kielina i specjalnie to podkreślał. Tak minął 1910 rok. W 1911 roku przyjęto go w poczet stacjonarnych słuchaczy Szkoły Malarstwa, Rzeźby i Architektury. Nie lubił tej szkoły. W tym okresie malarze wyjeżdżali uczyć się do Paryża lub Monachium. Malarze-cudzoziemcy za granicą w pięćdziesięciu procentach byli Rosjanami. Stamtąd też przychodziły nowinki.

Szkoła Malarstwa, Rzeźby i Architektury stała naprzeciwko Urzędu Poczt i Telegrafów. Majakowski mówił, że tylko dlatego szkoła nie zgubiła się w Moskwie.

Było się do czego odwołać w adresie.

Do dziś stoi ona na tym samym miejscu. Ma taki sam zaokrąglony, wytarty węgieł.

Była to szkoła, w której uczniowie mogli chodzić w mundurach ze złotymi galonami.

Ale prawie nikt tak się nie ubierał. W dużej klasie siedziało na raz po czterdzieści osób. Walczono o miejsca. Wydawało się, że jest najlepsza perspektywa. Studenci przychodzili już w nocy i czekali na miejsca, jak na bilety na Szalapina.

Rysowano nie głowy i nie akty, lecz półakty.

Kobietę albo mężczyznę na pół ubranych.

Chciano nauczyć rysować ludzi po kawałku. Najpierw głowę, potem do pasa, a potem przysztukować do tego brzuch i nogi. Zakładano, że uczeń zbierze później swoje umiejętności i nauczy się rysować człowieka.

Majakowskiemu bardzo dobrze pracowało się w szkole Kielina, a tu, w dużej pracowni Szkoły Malarstwa, Rzeźby i Architektury — pracował gorzej.

Skład uczących się — różnobarwny. Jeden ma nawet grzywkę, galony i pion.

Poprzez cienką nić pionu patrzy na modela uczeń z grzywką. Chce się prawidłowo ustawić, obserwuje, jak wypada linia pionu względem wiązań obojczyka. Człowiek z grzywką twierdził nawet, że ów pion to wielkie odkrycie i że dzięki pionowi uniknie wpływów Cézanne'a.

O Cézannie mówili wszyscy.

Człowiek z grzywką nie lubił Cézanne'a. Był zdania, że Cézanne nie umiał prowadzić linii pionowych.

W stołówce uczniowie jedli kanapki z kiełbasą, pili piwo i masę dyskutowali. Majakowski dyskutował najwięcej, kanapek nie kupował. Stał przy bufecie. W kieszeniach czarnej, aksamitnej bluzy — zapałki, tanie papierosy. Notes. Książka. Kieszenie wypchane, szyja mocna, niezbyt cienka, włosy odrzucone do tyłu, kasztanowate, dla nieuważnego oka — czarne. Ręce czerwone od mrozu. Spodnie wąskie, czarne, zakurzone. Około szesnastu zębów — zepsutych. Zdrowe zęby mają tę samą rangę, co kanapki z kiełbasą — wymagają pieniędzy na naprawę.

Wargi ciężkie, już nawykłe do wyraźnego artykułowania.

Człowiek z grzywką bardzo pracował nad rysunkiem i nawet nie przenoszono go do klasy rysunku z natury, bo tak się starał. W końcu dopracował się do A. Ch. R. R., nauczywszy się dobrze rysować szklane kałamarze i zestawiać figury z cząstek w taki sposób, że wydawały się jeżeli nie jak żywe, to w każdym razie jak przerysowane z czegoś ładnego.

A Majakowski nie był pilny. Były to czasy, kiedy malarstwo nagle pokryło się lodem i wszystko w nim się przemieszało.

Jest taki przypadek u Verne'a: na lesistym brzegu Morza Północnego ludzie zbudowali faktorię polując na zwierzęta futerkowe.

Okazało się, że ziemia, na której się rozbudowali — to kra. Kra oderwała się i popłynęła szlakiem, który później okazał się szlakiem radzieckich polarników. Kra płynęła razem z jeziorami, lasami.

Słońce wschodziło to z jednej, to z drugiej strony. Brzegi nie znały przypływów, bo kra podnosiła się wraz z falą.

Wtedy na krze dużo mówiło się o astronomii i geografii.

W palarni Szkoły Malarstwa, Rzeźby i Architektury mówiło się dużo o impresjonistach. Kra płynęła już nie jeden rok. Niegdyś, walcząc z brązową chorobą malarstwa akademickiego, francuscy malarze uciekli z pracowni, uciekli od zamówień, uciekli od tematu — i zaczęli rysować nagie ciało na trawie, zrozumiawszy, że cień także ma koloryt.

Uciekli od farby — do koloru. Niszczyli znajomość przedmiotu po to, by poznać istotę przedmiotu.

Pracowali ciężko i gorzko. Publiczność wyśmiewała ich wystawy. W ich obrazy dźgano parasolkami. Później, do nieżyjących już, kiedy ich obrazy były rozkupione — przyszła sława. A kra wciąż płynęła.

Potem zaczęto walczyć z impresjonizmem. Usiłowano stworzyć na obrazie prawdziwą przestrzeń. Usiłowano zwyciężyć siatkówkę i stworzyć nie iluzoryczny, nie tylko wzrokowy, lecz pełen muskuł, dotykalny świat przestrzenny. Przestrzeń tworzono nie przy pomocy światła, lecz farby.

U tych, którzy zostali przy impresjonistach — znikła plama, zastąpiono ją kolorową kropką. Inni zaczęli się uczyć malowania od Chińczyków, od Japończyków. Rzeźbiarzy rozczarował Fidiasz, zaczęli oni rozumieć Greków — archaików. Później zaczęto się zachwycać rzeźbą murzyńską.

Paryż stał się miastem malarzy. Zjechali się tam ludzie — jak niegdyś zjeżdżali do Włoch — zjechali się, aby płynąć na szybko topniejącej krze do kraiu słońca, które nie ma punktu wschodu.

Paryż stał się stolicą Hiszpana Picasso. W pogoni za poznaniem przestrze-

ni — przestano wierzyć w światło. Zaczęto studiować przedmiot, rozkładać go, usiłowano przedstawić rzeczy nie tylko tak, jak się je widzi, lecz tak, jak się je zna.

W Paryżu rozhałasowali się ludzie mówiący ze sobą w niezrozumiałych językach. Analogiczny wypadek zdarzył się kiedyś przy budowie pewnego wysokiego gmachu w Babilonie.

DAWID BURLUK

Chlebnikow w swoim wierszu *Burluk* tak opisywał te czasy:

Rossija rasszyriennyj matierik,
I gołos zapada gromadno uwielicziła,
Kak budto by doniossia krik
Czudowiszcza, czto bolsze w tysiaczi raz.
Ty, żyrnyj wielikan, twoj chochot prozwuczał po wsiej Rossiji.
I stiebiel dnieprowskowo ust'ja, im ty zażat był w kułakie,
Boriec za prawo naroda w iskusstwie titanow,
Dusze Rossiji dał morskije bieriega.
Strannaja łomka mirow żiwopisnych
Była priedtieczoju swobody, oswoboždienijem ot cepiej.

Burluk nie był odosobniony.

Gonczarowa i Łarionow przywieźli obrazy namalowane pod wpływem rosyjskiego łubka i rosyjskiej ikony. Zaczęto mówić o sztuce wywieszek.

Na szanownych wystawach Lenigradu, gdzie wisiał Aleksander Benoit z *Mira Iskusstwa,* w dostatecznym stopniu nie umiejący malować z natury, gdzie malowali spokojni ludzie, umiejący kopiować — na tych wystawach pojawiła się Gonczarowa, Łarionow, Chagall.

Na wystawach pojawiły się „sale dzikich". Wydawało się, że obrazy w tych salach krzyczą. Ludzie na wystawach zaczęli mówić szeptem. Znikły zamówienia.

Zaczęto mówić o tym, że momenty przejściowe w twórczości — to właśnie jest sztuka.

Rzeźbiarz i rysownik, tworząc formę, po starodawnemu sprowadzali ją do najprostszych form geometrycznych. A potem od formy scalonej przechodzili do rozczłonkowanej. Uważali, że następne przejście jest niepotrzebne.

Artysta już od dawna widział obraz w stosunkach barw. Do poety wiersze przypływały impulsem rytmicznym i mglistymi dźwiękami, co jeszcze nie wyraziły się w słowie.

Było to pokolenie, które miało ujrzeć wojnę i rewolucję.

Dla Rosji — było to pokolenie, które miało ujrzeć koniec starego świata.

I już się go wyrzekało.

W palarni mówiono o malarstwie, o kubizmie, o Gonczarowej, Cézannie, o rosyjskiej ikonie.

Przyjacielem Włodzimierza Majakowskiego był bardzo młody, o wysokim czole, piękny Wasilij Czekrygin.

W tym czasie odrestaurowano freski klasztoru św. Feraponta, spod zdrapanej farby ukazały się kontury figur o dziwnych ruchach, podobnych do włókien drzewa, kiedy się rozpiłuje pień. Natężone, ściśnięte, splątane freski klasztoru Feraponta wzbudzały lęk — nie uwierzono w nie. Stwierdzono, że restaurator oszukuje archeologów. Freski zasłonięto, zamalowano. Wasilij Czekrygin znał te freski i wierzył nieznanemu, zaprzepaszczonemu artyście.

Czekrygin i młody Lew Szechtel chodzili razem. I właśnie wtedy przyjechał gruby, jednooki, nie bardzo już młody Dawid Burluk. Burluk studiował najpierw w Kazaniu, potem w Odessie. Był za granicą. Malował mocno, wspaniale znał anatomię.

Burluk miał około trzydziestki. Przeżył zachwyt dla Niekrasowa. Bardzo dużo przeczytał, bardzo dużo umiał i już nie wiedział, jak trzeba malować. Znajomość rzeczy pozbawiła w jego oczach malarstwo akademickie wszelkiego autorytetu. Umiał malować lepiej od każdego profesora i stracił serce dla akademickiego malarstwa.

Wiele widział, wiele słyszał, jego uszy nawykły do hałasu, a oko — do nieustannych bodźców. W tym czasie artyści byli bardzo wymowni. Obrazy zaczęły nawet wychodzić ze wstępami. Artyści dyskutowali sami z sobą. Dawid przekroczył przez obrazy wystawione na wystawie o skromnej nazwie *Wianek* — i doszedł do wystawy *Ośli ogon.*

Osioł tej wystawy nie był krewnym oślic Saulowych.

W 1910 roku pojawił się płomienny manifest „szkoły ekscesywistów". Pod manifestem widniało dźwięczne, do dziś nikomu nie znane nazwisko Joachima Rafaela Boronali, a sam manifest głosił, co następuje:

„Nadmierność we wszystkim — oto siła, jedyna siła! Słońce nigdy nie może być zbyt gorące, niebo zbyt zielone, morze z oddali — zbyt czerwone, zmierzch — zbyt czarny... Wytrzebimy bezsensowne muzea! Precz z hańbiącą rutyną rzemieślników fabrykujących bombonierki zamiast obrazów. Nie trzeba ani linii, ani rysunku, ani rzemiosła — natomiast niech żyje oślepiająca fantazja i wyobraźnia!"

Obraz nieznanego malarza nazywał się *I słońce zasnęło nad Adriatykiem.* Obraz, jak później poświadczył notariusz, malował osioł ogonem.

Nowoje Wriemia i *Niwa* przedrukowały rysunek z oślim osiągnięciem.

Ośli ogon, z którego tak się śmiano, był sztandarem. Ten sztandar oznaczał: nie chcemy waszego uznania, będziemy się przed wami oganiać czym się da. Niechaj rzeka pogardy rozleje się między nami i przeszłością. Będziemy mobilizować wszystkie środki czysto abstrakcyjnego wyrazu.

Farby już nie wystarczały. Do obrazu zaczęto wprowadzać przedmioty. Na wystawie Łarionow otoczył przedmiotami i farbami — wentylator. Wentylator był elektryczny, włączyli go, zaczął się obracać — i artysta stał oczarowany przed obrazem, który wchłonął w siebie ruch.

Dawid Burluk wychował się na stepie, koło Taurii, w rodzinie zarządzającego wielkim majątkiem. W domu było mało pieniędzy, ale za to dużo strawy. On sam, jego bracia i siostry — wszyscy malowali. Mieli nawet własną galerię rzeźby: kamienną babę, znalezioną na kurhanie. Przywieźli ją potem ze sobą do Moskwy, kiedy ojciec stracił miejsce. Jednak na dalsze transporty tego rodzinnego skarbu zabrakło środków.

Kamienna baba, która przez omyłkę przyjechała do Moskwy, ugrzęzła w za-

ułku Nastasjinskim koło komórki, w której zbierali się uczniowie szkoły artystycznej.

Jednooki Dawid Burluk przywiózł z sobą nowinki. Miał przyjaciół na prowincji. Znał Chlebnikowa — człowieka z Astrachania, poetę i filozofa, znał awiatora z Kamy — Wasilia Kamieńskiego. Znał też prozaika Guro.

Wydali oni na papierze z tapety małą książeczkę pod nieco zagadkowym tytułem *Sadź sędziów.*

Wiktor Chlebnikow nazwał się Wielemirem. Znał Wiaczesława Iwanowa, bywał u niego w domu w Petersburgu. Był obznajmiony z „Cechem Poetów." Przeczytano go tam — i prawie nie dostrzeżono.

Przyszłość trudno dostrzec. Kiedy w Europie nie było jeszcze drukarstwa, prochu i kompasu, Marco Polo długo mieszkał w Chinach — i schińszczał. Później przywiózł nawet do Persji nie tylko chińską królewnę, ale także chińskie papierowe pieniądze i tym, zdaje się, wywołał powstanie. Kiedy Marco Polo pisał o Chinach dla Włochów, to napisał im o tym, że w Chinach są płonące kamienie i dorożki. Ale o drukarstwie nie wspomniał.

Gdyby nas jutro wyprawiono o pięćdziesiąt lat w przód, wielu z nas przywiozłoby z przyszłości — naszą przeszłość.

Chlebnikowa pominięto w literaturze, chociaż był gotowym artystą. Cały drżał przyszłością.

Przyszłość żyje w nas samych, ukryta pod własnymi sprzecznościami. Żyje w nas na tej drodze, którą my sami do niej ciągniemy lub wschodzimy.

Chlebnikow sądził swoje czasy, analizował współczesną literaturę i pisał, że Arcybaszew i Mereżkowski, Andrejew, Sołogub i Remizow robią z naszego życia koszmar, a pieśń ludowa mówi, że nasze życie — to piękno; że Sołogub — to grabarz, zaś Arcybaszew i Andrejew głoszą śmierć. A pieśń ludowa — to życie.

Chlebnikow mówił, że książka rosyjska i pieśń rosyjska znalazły się w różnych obozach.

Chlebnikow wyczuwał przyszłość. Pisał o przyszłej wojnie i zburzeniu państwa — w przyszłości, określając czas owego zniszczenia rokiem 1917 (*Nauczyciel i uczeń).* Mówił o powstaniu przedmiotów, o tym, że kominy razem z latami, wypisanymi na nich, i razem z dymem — ruszą na miasto, że Tuczkow Most odpadnie od brzegu, że drogi żelazne oderwą się od ziemi, że w naszym życiu niby w miękiszu — dojrzały nowe nasiona. Zaczyna się nowe powstanie, nowy potop — i popłynie na nim, przyciskając do piersi poduszkę, oszalałe dziecko.

Popłynie tak, jak płynął potem białym niedźwiedziem na krze, wiosłując łapą — przez dziesięciolecie — Majakowski w poemacie *O tym.*

W świecie Burluka, w świecie malarza — wszystko już było odcumowane.

Kiedy wiosną w rzece opada woda i tratwy grzęzną na mieliźnie; wtedy na tratwach rozrąbują wiązadła z prętów, które spajają bierwiona.

Rozcumowane bierwiona, przeganiając się, potrącając nawzajem, opryskując się falą — schodzą z mielizny i płyną do morza.

Jednooki Burluk od dawna odcumował wszystko w swoich obrazach. Z tym przyjechał do Moskwy. Był rozsądny i chciał się rozpychać łokciami. Chciał ulepszyć swój dyplom, skończywszy szybko Szkołę Malarstwa, Rzeźby i Architektury.

Z Majakowskim najpierw zadarł, zaczepiając jego i Czekrygina. Potem zbliżyli się.

Szli przez kręgi ogromnej Moskwy. Moskwa była jak ciasto zabełtane wielką warząchwią.

Moskwa szumiała jesiennymi bulwarami. Moskwa pstrzyła się od zardzewiałych szyldów, złotych liter. Była taka, jakiej jeszcze nikt nie namalował. Taka, jakiej jeszcze nikt nie widział.

Była dobrze znana Majakowskiemu, który tysiąc razy poznał wilgoć wieczoru i długość nocy, kiedy czarna narzutka, przetarta w miejscach, gdzie stykają się z nią wielkie ręce — już przestaje grzać i czapka wilgotnieje na głowie.

Majakowski znalazł wreszcie towarzysza nocnych spacerów.

Burluk dużo czytał, znał nie tylko Chlebnikowa, ale i Artura Rimbaud w obcych przekładach. Znał poezję „wyklętych poetów", znał inne głosy, inne nazwy rzeczy. W obrazach ówczesnych malarzy, prócz przedmiotów, żyły litery — duże litery wywieszek.

Majakowski także je znał.

Widział księżyc nie w postaci lśniącej drogi odbitej w morzu. Widział księżycowego śledzia i myślał, że przydałby się do tego śledzia chleb.

Wiersze żyły już w nim — nie napisane. Widział literę O i francuskie S — skaczące po dachach, oznajmiające godziny. Patrzył na szyldy. Czytał te książki z blachy i zachwycał się porcelanowymi czajnikami i latającymi bułkami na okiennicach traktierni.

O KOBIETACH

Szekspir powiedział o pewnym człowieku, że Kupido już go klepał po ramieniu, ale jeszcze nie dotknął jego serca.

W takiej sytuacji był Władimir Majakowski. Tragedia jeszcze nie została napisana.

Były kobiety i były wiersze o kobietach. To dawne sprawy, pozwólcie mi, proszę, powołać kilku świadków, aby wyjaśnić, co to było.

Pierwszy ma głos Majakowski. Wiersz nazywa się *Jak kobieta.*

W raspławie miedi domow połuda,
drożańja ulic jedwa chranimy,
draznimy krasnym pokrowom błuda,
rogami w niebo woznalis' dymy.
Wułkany-biodra za lodami płatij,

kołos'ja grudiej dla żatwy spieły,
ot trotuarow s użymkoj tatiej
riewniwo wzwilis' tupyje strieły.

Jako drugi — mówi Gleb Uspieński.

Jest to fragment rzeczy zatytułowanej *Nowe czasy, nowe troski,* z rozdziałem *Na starym popielisku.* Pewien człowiek znalazł się w takiej sytuacji, że

nie dochodzą do niego listy: przekręcili mu nazwisko. Siedzi i czyta Rocambola. Rocambol podoba mu się.

„Panowie powieściopisarze, niechaj w powieściach, które piszecie dla samotnych, zapracowanych ludzi, barwy będą jeszcze gęściejsze, jeszcze ostrzejsze niż te, których używaliście dotąd... Bijcie w bębny, walcie co sił w miedziane talerze, starajcie się przedstawić miłość niezwykłą, piekącą, taką, która by rzeczywiście przepalała nerwy, a nerwy — rzeczywiście spalone prawdziwym ogniem. Tak samo niezwykle i nieprawdopodobnie przedstawiajcie, panowie powieściopisarze, wszystkie inne stosunki między ludźmi... Szczególnie dziwacznie powinno się przedstawiać urodę kobiet: piersi koniecznie muszą być wspaniałe aż do nieprzyzwoitości, porównujcie je do gór dyszących żarem, do Herkulesowych słupów, do piramid egipskich. Tylko przy pomocy takich nieprawdopodobnych przesadni możecie człowiekowi zagubionemu w nieprzeniknionych ciemnościach samotności dać pojęcie o tym, co dla innych jest dostępne, nie w sztucznej, lecz w rzeczywistej postaci prawdziwej piękności" *(Gleb Uspieński,* wyd. Fuksa, Kijów, 1897; str. 198—199).

Stosunek Majakowskiego do kobiety jest taki, o jakim mówi Gleb Uspieński, jest w nim takie samo wyolbrzymienie elementarnej kobiecości. To dopiero młodość.

Puszkin będąc chłopcem rysował spódnicę. Tylko nogi i spódnicę — kobiety nie widać.

Majakowski był chciwy na życie. A kobiety były rozmaite. O kobietach pisali włoscy futuryści. Znali się na tym coś niecoś. Marinetti tak pisał:

„Deprecjacja miłości (jako uczucia albo chuci) pod wpływem wciąż rosnącej swobody kobiet i wynikającej z tego ich dostępności. Deprecjacja miłości spowodowana jest również powszechnym wyolbrzymianiem kobiecej rozkoszy. Wytłumaczę to jaśniej: obecnie kobieta woli rozkosz od miłości. Mężczyzna zaś prawie nie kocha kobiety, która nie daje rozkoszy. Kochanek stracił wszelki prestige. Miłość straciła wartość absolutną" (Henryk Tastewen, *Futuryzm,* Moskwa 1914. Aneks — *Manifest futuryzmu,* str. 14).

Widzimy więc dostatecznie jasno, że stosunek Majakowskiego do kobiety był inny niż Marinettiego.

Kobieta Marinettiego — to kobieta bardzo realna, po swojemu postępowa, kobieta burżuazyjna, kobieta nie kochająca. Miłość jest przed nią zasłonięta wszystkim tym, co kiedyś tę miłość dopełniało, co było wywołane miłością. A teraz te trzeciorzędne cechy miłości — miłość samą zasłoniły.

Kobieta Majakowskiego, taka, jak ją opisuje — nie jest realna. To kobieta pierwszych pożądań.

Opowiedziana jest naiwnie, w sposób uproszczony, ale — mimo wszystko — to jest kobieta.

Było takie kółko — teraz w tym domu na Dymitrowce mieści się Prokuratura, ale domu nie można poznać: został nadbudowany. Kiedyś mieściło się tam Towarzystwo Wolnej Estetyki. Występowali w nim z recytacjami Andriej Biełyj, Balmont, były tam fraki, suknie — wszystko to jest opisane u Andrieja Biełego. Ja sam nigdy tam nie byłem. Chodził tam Bunin, młody Aleksy Tołstoj — o długiej twarzy, w lokach, w szalu zamiast krawata. Kiedyś przygotowywano tu powstanie w sztuce, mówiono o odmętach, sprzeczano się o rodzaj

odmętów i o to — czyje mieszkanie, właściwie mówiąc, jest tym odmętem.

Sprzeczano się i z hasłem wypędzano stamtąd Czułkowa. Teraz odmęt był zagospodarowany, wisiały w nim z pewnością sinoszare portiery, skandale zdarzały się rzadko. Biełyj wyjechał, przychodziło dużo adwokatów.

Tu było centrum Moskwy, tu zbierało się nowe „dobre towarzystwo".

Na dole był bilard, przychodził tam Majakowski.

Wpuszczano go — stanowił jednak wydarzenie, był osobliwością moskiewską. A bilard był dobry.

Majakowski grał w bilard z zupełnym zapamiętaniem i szczerością, przegrywał, ustanawiał własne zasady gry: na przykład — że za ostatnią partię nie płaci i od innych nie bierze; bardzo sobie cenił tę zasadę.

Tu właśnie poznał się z Elzą K. i pisał do niej wiersze.

Stoit tam dom,
on wies' w okoszkach,
on Piatnickoj naprawo ot.
I gadost' tam na kur'jich nożkach
żywiot
i pisiem mnie nie szlot.

Majakowski już wiele przeżył, nacierpiał się wiele na zęby, miał już kolekcję rysunków z żyrafą. Żyrafa — to sam Majakowski. I ta żyrafa na rysunkach chodziła z podwiązanymi zębami.

Prześliczna, złocisto-czarna, w naturalnej futurystycznej bluzie — żyrafa.

JUŻ O BRIKACH I JESZCZE O „KÓŁKU"

Symbolizm w 1910 roku rozpłynął się już po czasopismach, zagospodarował się, zakwaterował.

Chciał zawojować kraj, ale okazało się, że został najemnym żołnierzem, jak barbarzyńcy byli najemnikami Rzymian. Briusow — w *Russkoj Myśli*. Nawet w czasopiśmie *Niwa* przeznaczonym dla „porządnych rodzin" — i tam byli symboliści. Tylko Błok pisze mało. Prawdziwy poeta, Balmont, stracił oparcie, stracił opór.

Przekładał ze wszystkich języków, czytał nieskończenie dużo, pił, pisał wiersze.

To prawdziwy poeta, nawet wojownik, tylko bezbronny, osiadły na kwaterze; chodzi w kożuchu albo w jakichś rzymskich sandałach, zdjętych z gosporza, a żona gospodarza żyje z nim — bo jest osobliwością, a on nastawia samowary i przy herbacie opowiada o wędrówkach, o Danii.

Urządzono uroczystość na cześć starego Balmonta. Wszystko było jak należy. Wygłaszano akademickie mowy, recytowano wiersze, winszowano a Balmont — nie wymawiając „r" — także recytował. I wtedy wystąpił Majakowski. Był samoswój, zmęczony, tragiczny, wesoły, głośny.

Mówił o Balmoncie i wspaniale recytował jego wiersze, o wiele lepiej niż sam Balmont.

Recytował tak, jakby pływał szeroko, po wielkim, wiele razy przeoranym morzu. Mówił o wierszach Balmonta z powtórzeniem; powtarzała się tam linijka:

Ja miecztoju łowił uchodiaszczije tieni,
Uchodiaszczije tieni pogasawszewo dnia...

a dalej:

Ja na baszniu wschodił, i drożali stupieni,
I drożali stupieni pod nogoj u mienia.

Majakowski mówił, że to minęło — schody minęły, powtórzenie minęło i aliteracje minęły.

Właściwie wszystko to było bardzo uprzejme. Ale głos, zakres wystąpienia i to, że tak dobrze znał Balmonta — wszystko to wyparło jubileusz; tak jakby miano wykąpać staruszka w ciepłej wannie, aż nagle przyszedł słoń, wsadził do wanny nogę, a kiedy ją wyjął — nie było już wody, wanna była pusta.

Posiedzenie z trudem zakończono.

Balmont bynajmniej nie jest pozbawiony talentu. Później przyjechał do Petersburga. Uznał go już wtedy siwobrody Siemion Afanasjewicz Wengierow, i w ogóle uznał go — uniwersytet.

Przebaczano mu wszystko za to, że tłumaczył z hiszpańskiego. Poza tym na uniwersytecie zdawano sobie sprawę, że literatura musi mieć kontynuację.

W gmachu uniwersytetu jest długi korytarz. Zaczyna się przy Newie, a kończy przy Małej Newce. Niestety, teraz korytarz skrócono.

Uniwersytet stoi zwrócony bowiem do Newy. Ma dwanaście przybudówek, w których kiedyś mieściło się dwanaście kolegiów założonych przez Piotra. Korytarz uniwersytecki łączył wszystkie dwanaście instytucji. Człowiek idzie tym korytarzem, a gdy na końcu pokaże się student — jest zupełnie malutki.

Tym korytarzem wprowadzono do audytorium Balmonta. Nim się tam wejdzie — jest ciemna sala, dopiero za nią wielkie audytorium, studenci w obcisłych surdutach czytali Balmontowi swoje wiersze.

Potem był referat, gdzie Balmonta nazwano dziadkiem poezji rosyjskiej.

Kiedy recytacje się skończyły, wstał Balmont i wyrzucił swoje zatrute „r":

— *Ja niebłagodarrrnyj died.* Nie uznaję swoich wnuków. To jest książkowe, to erudycja, a poezja jest tam, na ulicy — i pokazał na okno.

Za oknem leżał śnieg. Pusto, parę latarń, naprzeciwko — klinika Ottona, a na skos — wielka, niebieska, zaśnieżona i pustynna Newa.

Balmont, oczywiście, rozumiał Majakowskiego.

Osip Brik skończył wydział prawny i był ożeniony z młodą, bardzo piękną kobietą o dużych, piwnych oczach.

Osip Brik nie pisał i gardził literaturą. Od razu, jeszcze na uniwersytecie, zaczął od tego, że postanowił z kolegami wydawać Pinkertona. Ale Osia jest mądry, Pinkertonem gardził, tak jak i poezją, i wydawał go nie dla siebie, tylko dla jakiegoś urojonego durnia, toteż ulica nie uznała Osinego Pinkertona.

Brik dużo czytał. Symbolistów nie lubił. Jeździł z żoną po Rosji, a nie jeździł

do Wenecji, był w Buriato-Mongolii, widział pożar pagody. Płomienie dosięgły wieży.

Ale Osia nie czekał na koniec widowiska.

Za kilka lat czy też za pół roku zobaczył kronikę filmową, na której paliła się ta sama pagoda; paliła się, aż się spaliła i dach zapadł.

Miał jeszcze jedną nauczkę: nie warto być ciekawym.

Był w Środkowej Azji, widział baczów i pustynię. Woził z sobą nawet poetę, pomagając mu finansowo, i tamten napisał jakąś książkę, zdaje się pod tytułem *Pustynia i listeczki.*

Brik, dzięki swemu umiarowi, nie był w złym stylu. Teraz popatrzył na Majakowskiego i nie podszedł do niego.

Wyszła książka w grubej płóciennej okładce. Nazywała się *Policzek smakowi powszechnemu.* Był tu Dawid Burluk i drugi Burluk — Mikołaj, Kruczonych, Kandinski, Majakowski, Chlebnikow.

Książka kończyła się znów ostrzeżeniem. Chlebnikow pisał: „Oczy zwrócone na tysiąc dziewięćset siedemnasty rok", a dalej następowały cyfry upadku wielkich mocarstw — razem dwadzieścia dwie daty — bez żadnych komentarzy. Kończyło się to wszystko słowami: „Niejaki 1917".

CZĘŚĆ II

Składa się ona z sześciu rozdziałów. W tych rozdziałach autor książki poznaje się z Majakowskim. Mówi się w nich także o ówczesnych krytykach, o teoretykach sztuki, o *Bezpańskim psie,* o tym, jak nasze pokolenie przyjęło wojnę, i o tym, co mówił o wojnie poeta Wasilij Kamieński, o tym, jakeśmy kochali i popełniali pomyłki. Mówi się tu także o rewolucji i o tym, jak poeta stał się wesoły i jak pokochał świat.

PETERSBURG

Był to 1912 rok.

W Petersburgu spotkałem Chlebnikowa. Właśnie skończyła się dysputa, ludzie już wyszli, ciemno, już zestawiają krzesła. Jasnowłosy Chlebnikow, jak zwykle trochę zgarbiony — stał. Miał na sobie długi surdut, zapięty na wszystkie guziki. Trzymał rękę przy ustach.

Podszedłem do niego i powiedziałem:

— Siedemnasty rok — to zburzenie imperium rosyjskiego?

— Zrozumiał pan — odpowiedział bardzo cicho, ale nie ciszej niż zwykle, i dodał: — Czy może mi pan dać dwadzieścia kopiejek?

Pożyczał rzadko i zwykle mniej niż rubla.

Było to już w Petersburgu, w 1913 roku.

Wszędzie toczyły się dysputy, mówiono o nich dużo i chaotycznie. Dysputy nie zawsze były głośne. Raz w Teatrze Troickim miał odczyt Kazimierz Malewicz.

Krępy, niezbyt wysoki, mówił spokojnym głosem, mówił rzeczy, które publiczności wydawały się nieprawdopodobne. Przedtem Malewicz wystawił obraz: na czerwonym tle czarno-białe baby w formie ściętych stożków. To

była mocna, nieprzypadkowo wyciągnięta rzecz. Malewicz nie epatował, po prostu chciał wyjaśnić, o co idzie. A publiczność chciała się śmiać.

Malewicz czytał spokojnym głosem:

— Pozbawiony talentu pacykarz Sierow...

Publiczność zaczęła radośnie szumieć. Malewicz podniósł oczy i popatrzył spokojnie.

— Nie chciałem nikogo drażnić, po prostu tak myślę.

I czytał dalej.

Zazwyczaj w pierwszym rzędzie siedzieli oficerowie, wystrojeni, w tak kolorowych mundurach, że można je było odróżnić od damskich sukien tylko po braku dekoltów i grubości materiału.

A w tylnych rzędach — studenci, kursistki.

Odczyt miał Burluk.

Publiczność z pierwszych rzędów z niechętnym współczuciem patrzyła na jego wystrzępione u dołu spodnie.

Pokazywał się Mikołaj Kulbin i mówił o wszystkim spokojnie, rzeczowo. Dawid Burluk przy pomocy czarodziejskiej lampy pokazywał nowe obrazy, publiczność szumiała.

Na wystawach młodych było pustawo, nie sprzedane obrazy wisiały w nieopłaconej sali.

A w groszowych gazetach pełno było hałasu.

Były to doświadczone gazety, zamieszczające ostrożną pornografię.

Riecz, w której Aleksander Benoit wygłaszał górne tyrady, starała się nie pisać o Majakowskim.

W *Apollonie,* czasopiśmie wydawanym na pięknym papierze, o formacie prawie kwadratowym — futurystów starano się nie dostrzegać. W *Russkom Bogatswie* pisał o nich później Red'ko. W *Russkoj Mysli* — Briusow, bardzo króciutko.

Ale książki wychodziły, Co prawda Burluk i Kruczonych wydawali je nerwowo, powtarzając ciągle te same rzeczy.

Kruczonych chodził w urzędniczej czapce, jego książki przypominały obrazy. Opracowywała je Olga Rozanowa, malowała, ugraficzniała. Słowo było ornamentem obrazu. Malarstwo i literatura nie zostały jeszcze od siebie oddzielone przez ówczesną sztukę.

Majakowskiego ciągnęło do teatru.

W tragedii *Władimir Majakowski* — występuje sam poeta.

Dokoła niego kręcą się ludzie, ale ci ludzie nie są trójwymiarowi. To przegródki, pomalowane tarcze, spoza których wydobywa się głos.

Oto oni:

Jego znajoma (on — to Władimir Majakowski). Jej charakterystyka: około 2-3 sążni. Nic nie mówi.

Starzec z czarnymi, suchymi kotami (kilka tysięcy lat). A dalej następują Majakowscy.

Człowiek bez oka i nogi, człowiek bez ucha, człowiek bez głowy, człowiek z rozciągniętą twarzą, człowiek z dwoma pocałunkami i zwykły młody człowiek, który kocha swoją rodzinę. A dalej — kobiety, wszystkie — ze łzami. Te łzy przynoszą one poecie.

Poeta sam jest tematem własnej poezji.

Poeta rozłożył sam siebie na scenie, trzyma sam siebie w ręce, jak gracz trzyma karty. To Majakowski — dwójka, trójka, walet, król. Idzie gra o miłość. Gra jest przegrana.

Człowiek z rozciągniętą twarzą mówi:

A iz mojej duszy
toże możno sszyt'
takije nariadnyje jubki!

Taki jest temat Majakowskiego.

Majakowski nie ma dokąd uciec. Dokoła sami swoi — nieszczęśliwi Majakowscy i pocałunki.

Nie wiadomo co robić z tymi pocałunkami. Poeta szukał nawet dla nich ramy.

A z kobietą grającą główną rolę było tak.

Majakowski zerwał przykrycie, pod przykryciem leżała kukła — ogromna kobieta — a potem wyniesiono ją na plecach.

Ten wypadek jest nam znany.

Jest taka rzecz Błoka — *Buda jarmarczna.*

Był romans, w którym rywal Błoka nazywał sam siebie „Czerwonym Domino" i tańczył, chyba jako Arlekin.

W *Ognistym aniele* toczył się spór między Briusowem, najemnym żołnierzem, a fałszywym czarownikiem, między kobietą — Renatą — i Biełym.

Pierrot i Arlekin są zakochani w tej samej kobiecie.

Dokoła — kukły z muzeum etnograficznego. Kolombina jest z kartonu. Pierrot śpiewa:

On jejo niczem nie obidieł,
No podruga upała w snieg!
Nie mogła udierżat'sia, sidia!...
Ja nie mog sdierżat' swoj smiech!...

I, pod plasku moroznych igoł,
Wkrug podrugi kartonnoj mojej —
On zwienieł i wysoko prygał,
Ja za nim plasał wkrug saniej!

I my pieli na ulice sonnoj:
„Ach, kakaja striasłas' bieda!"
A wwierchu — nad podrugoj kartonnoj —
Wysoko zielenieła zwiezda.

To, że ukochana jest z kartonu, zaznaczono w każdej uwadze, dal — jest również narysowana. Ludzie i sam Pierrot ociekają żurawinowym sokiem.

Świat poematu *Władimir Majakowski,* mimo podobieństwa ze światem *Budy jarmarcznej* — jest zupełnie inny.

U Błoka, który był jeszcze wtedy symbolistą, ludzie, czyli bohaterowie sztu-

ki — to pionki szachowe, umowne kontury ról, migające na podobieństwo żywych istot.

Wszyscy oni to stają się, to znów przestają być realni. Treść sztuki polega na tym, że świat jest przewiewny, zdematerializowany, że wszystko się powtarza: dziewczyna staje się śmiercią, kosa śmierci staje się kosą dziewczyny; a w dramacie Majakowskiego on sam jest nadzwyczaj realny. Ma dziurawe buty i te dziury, owale dziur — są bardzo realne.

Władimir Władimirowicz bardzo dobrze wiedział, jak buty się niszczą. Nawet wieniec laurowy poety jest realny. Majakowski chciał mieć prawdziwy laurowy wianek na głowie.

Jest również realna kobieta. Tylko poeta jeszcze się do niej nie dorwał. Poeta wypróbowuje świat i przewraca go, a sam wychodzi na ulicę, na plac, który tak uporczywie ciągle nazywa „bębnem".

Świat sam mógłby się stać instrumentem wydającym basowe dźwięki.

Nawet sława jest realna i trzeba ją zdobyć.

Ten poemat czy też dramat wystawiono w Leningradzie, na ulicy Oficerskiej. Niedaleko mieszkał Błok, przyszedł na przedstawienie i patrzył z wielką powagą.

Na żelaznej bramie mechanik teatralny napisał „futuryści". Majakowski nie starł napisu. To było nieważne, w każdym razie i to zostało wpisane w tragedię.

Dekoracje robił Fiłonow. Fiłonow to artysta wywodzący się z wyklętego malarstwa ikonowego, ze wspomnianych fresków klasztoru Feraponta. Dekoracje plastycznie przedstawiały zgiętych ludzi, namalowanych doskonałymi farbami, i dużego, bardzo pięknego koguta, którego Fiłonow kilka razy przemalowywał. Majakowski cieszył się przedstawieniem.

Tysiącletni starzec był narysowany i oklejony puchem. Kobieta rzeczywiście miała dwa sążnie.

A poeta radował się, że te rzeczy i ci ludzie istnieją poza nim, że można na nich patrzeć.

Pozostali Majakowscy, skromni uczniowie-aktorzy, mówili nieśmiałymi głosami.

Publiczność to się bawiła, to znów poddawała się poecie.

Publiczności zdawało się, że to ona igra z poetą, że w ogóle cała rzecz — to żart, po przedstawieniu ludzie rozejdą się do domu i wszystko będzie po dawnemu.

W tym samym roku Majakowskiego wydano sposobem litograficznym, w Moskwie, książka miała tytuł *Ja* i była na pół rysunkowa. Rysunki — Czekrygina i Lwa Szechtela. Rysunki były zupełnie samodzielne, każdy miał nawet własny, błyszczący podpis.

Moskwa, 1941

Przełożyła
Krystyna Pomorska

Leon Szwed

CZŁOWIEK GOTUJĄCY RAKI

gdy spełnia wstępny rytuał
walczy ze sobą
czatuje na siebie
by z kuchni ćwiczeń nie uciec
pochylony nad uśmiercającą wodą
jedną ręką drzewo do ognia podrzuca
a drugą
wkłada trawę do garnka
niech im się wydaje
że leżą w rzece

człowiek gotujący raki
jest również gotowany
wśród trawy złudzeń

w kotle ciała
w kotle przypadków
gotują się kleszcze marzeń
wypływają nad wrzątkiem
w postaci szklanych bąbli
ostatnich budowli
doskonale przejrzystych
fałszywą projekcją śmierci

trzeba zacisnąć zęby twardo
z uśmiechniętą twarzą
gdy ręka zabija
gwizdać wykastrowany motyw Mozarta
i czerwoną śmierć raków
winem zapijać

WIELOKSZTAŁTNA NAGOŚĆ AKTORA

co wieczór wślizguje się w obce skóry
którymi zaciemnia swój lęk
w obcych skórach jest odważny
umacnia się tłumem grymasów
w dramatycznej nagości luster
ale nie wie czy włażąc w Hamleta
ukrył ślepia Don Kichota
czy przez rozporek Fausta
szarpiąc pazurami
nie wraca
obłudny Tartuffe

zgraja sztukowanych kalek

zdradza go krzycząc w sprzecznych zamiarach
rozdziera łachmany inkarnacji
szarpie w gniewie
rozbiera go do naga
odsłania chude kości
pcha się przez usta
wyłazi przez oczy
nogawki
pękające szwy
jak ją powstrzymać zebrać
aby się nie rozbiegała
na promieniach obcych wzroków
jak się nie rozpaść samemu
na drobne kawałki

mdleje więc w cudzych powłokach
maleje nikczemnieje
twarzą bez twarzy
wśród masek niezgody
w tej zdradliwej porażce
dotykając skóry
odczuwa pod palcami
własną brzydotę
kurczy się w skrusze
Henryka Czwartego
na haniebnym płótnie
sztucznego śniegu

a przez skórę wyłazi znów to robactwo
cały pokraczny teatr

CHŁOPIEC MÓWI

gdybym był Hannibalem z jednym okiem
widziałbym lepiej od was z dwojgiem oczu
wysoką namiętność nowej drogi
zdobyłbym fanfarami wściekłych słoni
i niósłbym rozrywane sztandary
Kartagińczyków czarne brody

i gdyby sęp padlinę
w ruchliwym mięsie zwęszył
krzycząc gardłem szaleńca
ze spadającej wysokości
żołnierski bunt
zgrzyt zębów
brak ciepła skór zwierzęcych
zmieniłbym w szorstką pieśń
i śmiech rubaszny i beztroski

oto Rzymianie wędząc smród rozpaczy w togach
gubią się wśród swych oczu
na zatłoczonych klęską drogach
rykiem słoni
śniegiem pachnącą brodą
straszyłbym ich lecz nie spadłbym na miasto
rzuciłbym tylko cień na ziemię
w locie groźnym i wysokim
jak brat mój sęp samotnik
król z pijanym okiem

Z KOTEM PRZY OTWARTYM PIECU

wślizgujesz się w słuchanie
gdzie bóg rozmawia z książką
pilnujesz mściwego ognia
niedozwolonych granic
a ręka żywa i mądra
prawie już myśląca
odnawia przyjaźń
i wciąga
w zawrotne zaufanie

raz przecież mógłbyś zapomnieć
o zagrożonym pokoju
o nieprzerwanym słuchaniu
usiłującym każdy ruch w zarodku schwycić
węże blasku na podłodze
wielokształtne zwierzęta na ścianie
i rozsypując groch mruczenia
opowiedzieć swoje życie
dalekie za szczęściem dotyku
wirujących rzęs
lipcowych promieni
na dachu słońca przystani
z puszystym brzuchem do góry
płynące na fali
ciepłej intymności

zapomniany przez chwilę
już wkrada się ogień
w zjeżoną sierść
i wszystko znowu wrogie
żyjąca książka
skrzydlate cienie
płomień
bóg
jego serca bicie
i obcym krokiem
odchodzisz w milczeniu
o którym nie wie nikt
do swojego życia

W OCZACH PANA CHAGALLA

noc rybami błękitna
żabami zielona
wybałusza oko
kobieta skaczącą kozą
pogania własny niepokój

w najsłabszym miejscu
horyzontu
przez uśpiony ogród księżyca
przełazi na czterech łapach
czerwień męskości z gitarą
białą jak wapno

ogromnieje
zasłania księżyc
palcami ośmiornicy
pnie się na drżące piersi
kobiecość szamoce się
klęczy
bliższa słodkiej śmierci
niż cierpkiej rozkoszy
i cytryny spadają
z elastycznych gałęzi księżyca

zgubiła się w nagim wzroku
nie zdążyła się nawet oburzyć
Meksykanin
już jest na karku
czerwony zielony kogut
na drżącej
kurze

Leon Szwed

Nathalie Sarraute

ERA PODEJRZLIWOŚCI

Daremnie krytycy — jak przystało na dobrych pedagogów — udają, że nic nie spostrzegają, ale za to nie pominą żadnej okazji, aby głosić tonem, jakim się mówi elementarne prawdy, że powieść, jak wiadomo, jest i pozostanie zawsze, przede wszystkim „historią, w której działają i żyją postacie", że powieściopisarz tylko wtedy zasługuje na to miano, jeśli jest w stanie „wierzyć" w swoje postacie, a w konsekwencji potrafi „tchnąć w nie życie" i obdarzyć je „konsystencją powieściową". Daremnie pod niebiosa wynoszą tych, co potrafią jeszcze, jak Balzak czy Flaubert, „przedstawiać" bohatera powieściowego i dodać jeszcze jedną „niezapomnianą postać" do niezapomnianych postaci, którymi tylu znakomitych mistrzów zaludniło nasz świat. Daremnie nęcą młodych pisarzy mirażem cudownej nagrody czekającej jakoby tych, których wiara góry przenosi: mirażem owej chwili znanej jedynie „prawdziwym powieściopisarzom", kiedy to postać, tak wiara i zainteresowanie nią autora jest intensywne, ożywiona nagle tajemniczym fluidem — niczym stolik na spirytystycznym seansie — sama wprawia się w ruch pociągając za sobą zachwyconego stwórcę, któremu pozostaje już tylko oddać się bez zastrzeżeń we władanie dzieła własnej wyobraźni. Daremnie wreszcie krytycy przeplatają obietnice pogróżkami, ostrzegając powieściopisarzy, że jeśli się nie będą mieli na baczności, to film, lepiej uzbrojony rywal, wytrąci berło z ich niegodnych rąk. Wszystko bezskuteczne! Ani wyrzuty, ani zachęta nie są w stanie ożywić gasnącej wiary.

Według wszelkiego prawdopobieństwa nie tylko pisarz nie wierzy już w swoje postacie, czytelnik także nie jest w stanie wzbudzić w sobie tej wiary. Toteż pozbawiona tego podwójnego oparcia, jakie dawały jej wiara powieściopisarza i wiara czytelnika, utrzymujące ją w równowadze, na nogach, z całym ciężarem fabuły na szerokich barach, postać powieściowa chwieje się i rozpada.

Postać powieściowa traciła kolejno wszystkie swoje atrybuty i prerogatywy od szczęśliwych czasów *Eugenii Grandet*, kiedy to u szczytu swej potęgi — jak owi święci zasiadający między donatorami na obrazach prymitywów — zasiadła na tronie mając po jednej ręce czytelnika i po drugiej powieściopisarza, zastygłych w adoracji.

Bogato była wyposażona, zasobna we wszelkie dobra, otoczona najtroskliwszą opieką. Miała wszystko, poczynając od srebrnych sprzączek przy spodniach

a kończąc na niebieskawej brodawce na czubku nosa. Powoli straciła wszystko: przodków, z planową starannością wybudowany dom, od piwnic do strychu wypchany najróżnorodniejszymi rzeczami aż do drobiazgów, straciła swoje posiadłości, renty, stroje, ciało, twarz, przede wszystkim zaś najcenniejsze dobro — charakter będący jej własnością wyłączną, a częstokroć nawet imię.

Dziś zalewa nas wzbierająca ustawicznie fala dzieł literackich pretendujących jeszcze do miana powieści, w których istota pozbawiona wyraźnych zarysów, nieokreślona, nieuchwytna i niewidoczna, jakieś anonimowe „ja", będące wszystkim i niczym, najczęściej zaś stanowiące tylko odbicie samego autora, zagarnęło rolę głównego bohatera i zajmuje miejsce honorowe. Postacie stanowiące tło, pozbawione własnej egzystencji są jedynie zwidami, marami, koszmarami, złudzeniem, odbiciem, odmianą czy funkcją tego wszechpotężnego „ja".

Można by się pocieszać myślą, że jest to skutek egocentryzmu właściwego wiekowi młodzieńczemu, nieśmiałości czy niedoświadczenia początkującego pisarza, gdyby tą młodzieńczą chorobą nie były dotknięte najpoważniejsze dzieła naszych czasów (od *W poszukiwaniu straconego czasu* i *Paludes* do *Le Miracle de La Rose* poprzez *Malte, Podróż do kresu nocy* i *La Nausée*), dzieła, których autorzy wykazali z miejsca celność i siłę ognia.

Ta obecna ewolucja postaci powieściowej, i to uderza przede wszystkim, jest przeciwieństwem regresji, odwrotu do stadium infantylnego.

Ewolucja ta świadczy o swoistym, sofistycznym przesubtelnieniu intelektualnym zarówno autora, jak i czytelnika. Nie tylko obaj nie ufają postaci powieściowej, ale za jej pośrednictwem nie ufają także sobie nawzajem. Była dla nich płaszczyzną porozumienia, bazą solidną, z której mogli wspólnym wysiłkiem wyruszać na poszukiwania nowych odkryć. A stała się terenem wzajemnej nieufności, terenem spustoszonym i polem walki. Sytuacja, w jakiej się postać powieściowa znalazła obecnie, jest znakomitą ilustracją słów Stendhala: „narodził się duch podejrzliwości". Weszliśmy w erę podejrzliwości.

A więc przede wszystkim czytelnik dzisiejszy nie ufa propozycjom wyobraźni autora. „Nikt już nie śmie przyznać się do tego, że zmyśla, fantazjuje — boleje Jacques Tournier. — Znaczenie ma tylko dokument, ścisły, datowany, sprawdzony, autentyczny. Dzieło wyobraźni jest skazane na banicję, bo wymyślone... Aby uwierzyć w to, co się im opowiada, (czytelnicy) chcą mieć pewność, że się ich »nie nabiera«... Liczy się tylko drobny fakt rzeczywistości." *

Ale Jacques Tournier nie powinien poddawać się goryczy. To upodobanie do „drobnego faktu rzeczywistego", które nosi w głębi serca każdy z nas, nie jest oznaką umysłu lękliwego czy zaśniedziałego, zawsze gotowego zmiażdżyć ciężarem „realności" wszelką śmiałość, wszelką próbę czy chęć ucieczki. Przeciwnie, trzeba oddać tę sprawiedliwość czytelnikowi, że nigdy się nie ociąga i chętnie idzie za autorami nowym tropem. Czytelnik naprawdę nigdy nie wzdragał się przed wysiłkiem. Kiedy godził się oglądać z uwagą każdy najdrobniejszy szczegół w ubiorze ojca Grandet i każdy przedmiot w jego domu, kiedy godził się szacować jego topole i winnice, obserwować jego operacje

* *La Table Ronde*, styczeń 1948, str. 145.

giełdowe, czynił to nie z zamiłowania do uchwytnych realności ani z potrzeby komfortowego schronienia w świecie znanym, o budzących zaufanie konturach. Doskonale zdawał sobie sprawę z tego, dokąd autor chce go zaprowadzić. I wiedział, że nie do łatwizny.

Pod tymi zażyłymi pozorami kryło się coś niezwykłego, coś gwałtownego. Wszystkie gesty postaci powieściowej odzwierciedlały jakiś aspekt; w najdrobniejszym, nic nie znaczącym bibelocie odbijała się jakaś cząstka tego czegoś i to właśnie należało ukazać, wyeksplorować do ostatecznych granic, przeniknąć do najgłębiej ukrytych zakamarków: tę materię zwartą i całkowicie nową, nieznaną, która opiera się wysiłkom i podnieca najmiętność poszukiwań. Świadomość tego wysiłku i doniosłość tych poszukiwań usprawiedliwiały pychę, z jaką autor — nie lękając się wcale, że znuży czytelnika — zmuszał go do wścibskich obserwacji na poziomie gospodyni domowej, do obliczeń godnych notariusza, szacunków godnych komornika. Ta świadomość usprawiedliwiała także uległość czytelnika. Wiedzieli obaj, że tam właśnie znajduje się to, co było wówczas ich wielką sprawą. Tam i nigdzie indziej: równie nieodłączne od przedmiotu, jak na obrazie Chardina żółty kolor jest nieodłączny od cytryny, a na płótnie Veronese'a błękit jest nieodłączny od nieba. Podobnie jak kolor żółty *był* cytryną, a błękit *był* niebem i jak nie dawały się pomyśleć jedno bez drugiego, skąpstwo *było* ojcem Grandet. Stanowiło całą jego substancję, wypełniało go po brzegi i z kolei od niego otrzymywało swój zewnętrzny kształt i żywotność.

Im przedmiot był lepiej osadzony w otoczeniu, im był lepiej obudowany, tym bogatsza i bardziej zróżnicowana była materia.

Czy to wina czytelnika, jeśli od tamtych czasów materia ta zwiotczała i nabrała mdłego smaku wielokrotnie przeżutego pożywienia, a przedmiot, w którym wielu chętnie zamknęłoby ją dziś, nabrał płaskości złudzenia optycznego?

Życie, do którego w ostatecznym rachunku wszystko się sprowadza w sztuce (to „natężenie życia", które — jak powiada Gide — „decyduje bezsprzecznie o wartości każdej rzeczy"), opuściło te formy, tak niegdyś obiecujące, i przeniosło się gdzie indziej. Poruszając się ciągle w kierunku owej zmiennej linii będącej w każdej chwili granicą poszukiwań, na której spoczął cały ciężar wysiłku, życie rozbiło ramy starej tradycyjnej powieści i odrzuciło stare akcesoria jedno po drugim. Brodawki i kamizelki w paski, charaktery i wątki mogłyby dalej zmieniać się nieskończenie nie ujawniając jednak już nic innego poza rzeczywistością w najdrobniejszej cząstce znaną każdemu, bo każdy przemierzył ją we wszystkich kierunkach. Zamiast, jak w czasach Balzaka, zachęcać czytelnika do zdobywania prawdy w zażartej walce, to wszystko stanowi niebezpieczne ustępstwo na rzecz jego wrodzonego lenistwa — a także lenistwa autora — i lęku przed obcością. Najogólniejszy rzut oka, najbardziej powierzchowny kontakt odkrywają czytelnikowi więcej niż wszystkie te pozory, których jedynym celem jest nadanie pewnego prawdopodobieństwa postaci powieściowej. Olbrzymie, niewyczerpane, wciąż powiększające się zasoby własnych doświadczeń zastąpią mu nudne opisy.

Jeśli zaś idzie o charakter, czytelnik wie dobrze, że jest to tylko ordynarna etykietka, którą sam bez zbytniego przekonania posługuje się dla wygody po prostu, aby regulować z grubsza biorąc swoje postępowanie. I nie ufa brutalnym i efektownym czynom, które z wielkim trzaskiem kształtują cha-

raktery. Nie ufa także wątkom powieściowym, które owijają się wokół postaci fikcyjnej jak opaski wokół mumii, nadając jej pozory spoistości i życia, ale zarazem także sztywność i drętwotę.

Wreszcie Jacques Tournier ma rację: czytelnik nie ufa niczemu. Od jakiegoś czasu bowiem poznał za wiele rzeczy i nie udaje mu się zapomnieć wszystkiego, czego się nauczył.

Wiadomo, aż za dobrze, czego się dzisiejszy czytelnik nauczył, aby warto było nad tym się zatrzymywać. Poznał Joyce'a, Prousta i Freuda, nie zdradzający się niczym na zewnątrz potok monologu wewnętrznego, nieskończone bogactwo życia psychicznego i ogromne, ledwie wykarczowane tereny podświadomości. Na jego oczach padły szczelne przegrody, oddzielające jedne postacie od drugich, a bohater powieści stał się arbitralnym ograniczeniem, konwencjonalnym wycinkiem wspólnej osnowy tkwiącej w każdym człowieku i zatrzymującej w swoich niezliczonych oczkach cały wszechświat. Jak chirurg ze wzrokiem utkwionym w określone miejsce, na którym ma się skupić cały jego wysiłek, izoluje je od uśpionego ciała, czytelnik skoncentrował całą uwagę i całą ciekawość na jakimś nowym stanie psychicznym, zapominając o nieruchomej postaci, która jest nosicielem tego stanu. Na jego oczach czas przestał być szybkim nurtem posuwającym naprzód wątek, aby stać się stojącą wodą, w której dokonuje się powolny i nieuchwytny rozkład. Na jego oczach czyny nasze utraciły swoje powszechnie znane bodźce i powszechnie uznany sens, zjawiły się nieznane uczucia, a najbardziej znane zmieniły formę i nazwę.

Tak dobrze i tak wielu rzeczy się nauczył, że zwątpił, by sfabrykowany przedmiot, który ofiarowują mu powieściopisarze, mógł ukrywać bogactwa przedmiotu rzeczywistego. Ponieważ zaś pisarze hołdujący metodzie obiektywnej twierdzą, że próżne są wysiłki odtworzenia w powieści nieskończonej złożoności życia i że czytelnik powinien własnymi zasobami i własnymi narzędziami poznania wydzierać tajemnicę szczelnemu, zamkniętemu przedmiotowi, który pisarze nam ukazują, on woli wysiłkiem swoim kierować ze świadomością rzeczy i zmagać się jedynie z rzeczywistymi faktami.

„Drobny fakt rzeczywisty" ma bowiem niezaprzeczalną przewagę nad historią wymyśloną. Przede wszystkim jest prawdziwy. Tu bije źródło jego siły przekonania i zaskoczenia, szlachetnego lekceważenia śmieszności i złego smaku, stąd wypływa to spokojne zuchwalstwo, ta niewzruszona swoboda, pozwalająca nie liczyć się z żadnymi, zawsze przecież ciasnymi, opłotkami, w których troska o prawdopodobieństwo więzi najodważniejszych powieściopisarzy, i przesuwać bardzo daleko granice rzeczywistości. „Drobny fakt rzeczywisty" przybliża doń nieznane regiony, gdzie nie zapuściłby się żaden pisarz, i jednym skokiem prowadzi do otchłani.

Jakąż historię zmyśloną da się porównać z historią uwięzionej w Poitiers albo z opowieściami o obozach koncentracyjnych czy o bitwie pod Stalingradem? Ileż trzeba by powieści, postaci, sytuacji i wątków, by dać czytelnikowi materiał dorównywający bogactwem i subtelnością materiałowi, jaki znajduje się w dobrze napisanej monografii?

Bardzo zdrowe racje każą dzisiaj czytelnikowi przedkładać dokument przeżyty (albo mający przynajmniej nieodparte pozory autentyzmu) ponad powieść. A powodzenie, jakim się cieszy ostatnio powieść amerykańska, nie zadaje

bynajmniej kłamu — jakby się to mogło zdawać — tej predylekcji. Przeciwnie, potwierdza ją. Literatura ta, którą wykształcony czytelnik amerykański lekceważył z tych właśnie powodów, przenosząc czytelnika francuskiego w obcy mu świat, z którym nic go nie łączy, usypiała jego nieufność, podniecała naiwną ciekawość, zaspokojoną opowiadaniami podróżniczymi, i dawała mu rozkoszne wrażenie ucieczki do nieznanego świata. Teraz, kiedy przyswoił sobie w większym czy mniejszym stopniu ten egzotyczny pokarm, który się okazał mimo pozorów bogactwa i urozmaicenia o wiele mniej pożywny, niż sądził, czytelnik francuski od niego także się odwraca.

Autor, rzecz jasna, zna wszystkie te uczucia, jakie czytelnik żywi względem powieści, zna je tym lepiej, że będąc sam czytelnikiem, i to niejednokrotnie czytelnikiem przenikliwym, doznaje ich także.

Toteż kiedy zamierza opowiedzieć jakąś historię i wie, że będzie musiał napisać pod szyderczym okiem czytelnika: „Markiza wyszła o piątej", zaczyna się wahać, traci odwagę, nie, naprawdę, nie może.

Jeśli zebrawszy całą odwagę decyduje się nie otaczać markizy wymaganym przez tradycję staraniem i mówi tylko o tym, co go interesuje dzisiaj, spostrzega, że ton bezosobowy, tak doskonale dostosowany do potrzeb tradycyjnej, starej powieści, nie nadaje się do opisu stanów złożonych i subtelnych, które chce ukazać. Stany te bowiem są tak delikatne i nieuchwytne, jak zjawiska fizyki nowożytnej, które mąci i zniekształca promień światła. Toteż kiedy powieściopisarz próbuje opisywać je nie ujawniając swojej obecności, ma wrażenie, że słyszy, jak czytelnik — niczym owo dziecko, któremu matka po raz pierwszy czytała jakąś historię — przerywa mu pytaniem: „Kto to mówi?".

Opowieść w pierwszej osobie zadowala uzasadnioną ciekawość czytelnika i uspokaja nie mniej uzasadnione skrupuły pisarza. Ponadto opowieść taka ma przynajmniej pozory doświadczenia przeżytego, pozory autentyczności, nakazującej czytelnikowi szacunek i usypiającej nieufność.

Poza tym nikt już nie da się całkowicie wywieść w pole wygodną metodą, polegającą na tym, że powieściopisarz najoszczędniej jak można wykrawa cząsteczki swojego ja, odziewa je pewnym prawdopodobieństwem i trochę na chybił trafił (jeśli bowiem są wzięte z pewnej głębokości, muszą być u wszystkich identyczne) rozdziela między postacie powieści, skąd czytelnik z kolei wyłuskuje je i umieszcza, jak w loteryjce, w odpowiednich przedziałkach, które znajduje w sobie samym.

Dzisiaj nie trzeba już mówić „Pani Bovary to ja", każdy i tak się tego domyśla. A ponieważ teraz chodzi nie o przedłużanie w nieskończoność listy typów literackich, ale znacznie bardziej o to, aby ukazać współistnienie sprzecznych uczuć i oddać w miarę możności bogactwo i złożoność życia psychicznego, pisarz postępuje godziwie mówiąc o sobie samym.

Nie dość na tym: jakkolwiek to może wydać się dziwne, pisarz, onieśmielony wzrastającą ustawicznie przenikliwością i nieufnością czytelnika, ze swojej strony także coraz mniej ma doń zaufania.

Najbardziej przenikliwy bowiem czytelnik, pozostawiony samemu sobie, natychmiast, nawet wbrew sobie, typizuje.

Robi to — podobnie zresztą jak powieściopisarz, ledwie odłoży pióro — bezwiednie, dla wygody życia codziennego, na skutek długiej wprawy. Tak

jak pies Pawłowa wydzielający ślinę na dźwięk dzwonka, czytelnik w reakcji na najsłabszy bodziec fabrykuje postacie. Jak w grze w „posągi" wszyscy, których dotyka, kamienieją. Powiększają w jego pamięci bogatą kolekcję figur woskowych, którą pośpiesznie kompletuje przez całe życie i którą, odkąd umie czytać, wzbogacały bez przerwy niezliczone powieści.

Otoż, jak to widzieliśmy, postacie w koncepcji dawnej powieści (i całego tradycyjnego aparatu powieściowego, który służył do uwydatniania ich) nie są już w stanie udźwignąć obecnej rzeczywistości psychologicznej. Zamiast, jak niegdyś, ujawniać — maskują.

Toteż drogą ewolucji, analogicznej do ewolucji malarstwa — chociaż znacznie bardziej nieśmiałej i powolniejszej, pełnej zahamowań i regresji — element psychiczny, podobnie jak element malarski, wyzwala się niepostrzeżenie z przedmiotu, z którym tworzył jedno. Dąży do samowystarczalności, chce zrezygnować w miarę możności z podpory. Na nim koncentruje się cały wysiłek powieściopisarza i na niego powinna być zwrócona cała uwaga czytelnika.

Trzeba więc uniemożliwić czytelnikowi łapanie dwóch srok za ogon. Ponieważ zaś to wszystko, co postacie zyskują na powierzchownej żywotności i prawdopodobieństwie, tracą na prawdzie stany psychiczne, którym one służą za podporę, rzecz w tym, ażeby nie dopuścić do rozpraszania uwagi czytelnika tymi postaciami. Rolą pisarza będzie pozbawiać czytelnika wszelkich najdrobniejszych wskazówek, których się wbrew sobie, z przyzwyczajenia chwytał i używał do fabrykacji złud rzeczywistości.

Dlatego właśnie postać powieściowa jest dzisiaj tylko cieniem samej siebie. Powieściopisarz niechętnie daje jej to wszystko, co stanowi jej paszport: wygląd fizyczny, gesty, czyny, wrażenia, uczucia powszednie od dawna przeanalizowane i znane, które tanim kosztem nadają jej pozory życia i stanowią tak wygodny dla czytelnika punkt zaczepienia *. Nawet imię, w które musi z konieczności przystroić swoją postać, stanowi dla powieściopisarza pewne skrępowanie. Gide skąpił swoim postaciom nazwisk, które by je zakorzeniły od razu w świecie nazbyt podobnym do świata czytelnika, i wolał rzadkie imiona. Bohater Kafki ma tylko pierwszą literę nazwiska, tę samą, co Kafka. Joyce określa literami H. C. E. — inicjałami, które można różnie i wielorako interpretować — wielokształtnego bohatera *Finnegans Wake*.

Niesprawiedliwością wobec śmiałej i doniosłej próby Faulknera, tak rewelacyjnej dla problemów nurtujących powieściopisarzy współczesnych, byłoby widzieć przewrotność i dziecinną potrzebę mistyfikacji w metodzie, jakiej użył w *Zgiełku i furii* nadając to samo imię dwóm różnym postaciom **. To imię, które pisarz przenosi z jednej postaci na drugą przed zniecierpliwionymi oczami czytelnika, jak kawałek cukru przed oczami psa, zmusza czytelnika, by się ciągle miał maksymalnie na baczności. Nie może zdać się na znaki, które jego lenistwu i przyzwyczajeniu do pośpiechu ofiarowuje życie powszednie, bo chcąc zindentyfikować postacie musi poznać je tak, jak je poznaje autor, od wewnątrz, przez wskazówki, które tylko wówczas dostrze-

* „Ani razu — pisał Proust — żadna z moich postaci nie zamyka okna, nie myje rąk, nie wkłada okrycia, nie wypowiada formułki prezentacji. Jeśli nawet jest coś nowego w tej książce, jest to z pewnością właśnie to..." (List do Roberta Dreyfusa).

** Quentin jest imieniem wuja i siostrzenicy. Caddy imieniem matki i córki.

że, jeśli rezygnując ze swoich komfortowych przyzwyczajeń zanurzy się tak głęboko, jak sam autor, i jego wizję ogarnie jak własną.

Na tym bowiem polega wszystko: wyeksmitować czytelnika z jego dóbr i przeciągnąć go za wszelką cenę na teren autora. Metoda, która polega na oznaczaniu przez „ja" bohatera głównego, jest środkiem skutecznym, a zarazem łatwym i dlatego zapewne tak często stosowanym przez powieściopisarzy.

Wówczas czytelnik nagle znajduje się wewnątrz, tam, gdzie autor, na tej głębokości, gdzie nie pozostaje nic z owych wygodnych punktów orientacyjnych, przy pomocy których autor buduje swoje postacie. Raz zanurzony, utrzymany jest aż do końca w materii anonimowej jak krew, w magmie bez nazwy, bez konturów. Jeśli może się poruszać, to tylko dzięki drogowskazom, które rozstawił autor dla orientacji. Żadna reminiscencja z bliskiego mu świata, żadna konwencjonalna troska o zwartość czy prawdopodobieństwo nie odwraca jego uwagi, nie hamuje wysiłku. Jedyne granice, na które się natyka — podobnie jak autor — są nieodłączne od poszukiwań tego rzędu albo właściwe wizji autora.

Postacie zaś drugoplanowe są pozbawione wszelkiej egzystencji autonomicznej i stanowią jedynie narosty, odmiany, doświadczenia albo marzenia tego „ja", z którym autor się identyfikuje, a które jednocześnie — nie będąc powieściopisarzem — nie musi troszczyć się o stworzenie świata, gdzie czytelnik czułby się zbyt swobodnie, ani o nadanie postaciom obowiązujących propozycji i wymiarów, co nadałoby im ich niebezpieczne „podobieństwo". Jego oko obsesjonisty, maniaka albo wizjonera dowolnie je bierze lub porzuca, rozciąga je w jednym kierunku, ściska, powiększa, spłaszcza lub rozproszkowuje, by zmusić je do wydzielenia z siebie nowej rzeczywistości, którą usiłuje odkryć.

Podobnie współczesny malarz — a można by zaryzykować twierdzenie, że od czasów impresjonizmu wszystkie obrazy są malowane w pierwszej osobie — wyrywa przedmiot ze świata widza i deformuje go, aby wydobyć zeń element malarski.

Tak więc, drogą analogiczną do drogi malarstwa, powieść, tylko przez uparte przywiązanie do przestarzałych technik traktowana jako sztuka pośledniejsza, idzie przy pomocy sobie tylko właściwych środków drogą, która może być tylko jej drogą. Pozostawia innym sztukom, przede wszystkim filmowi, to, co do niej nie należy naprawdę. Tak jak fotografia zajmuje i owocnie uprawia tereny porzucone przez malarstwo, film zbiera i udoskonala to, co mu oddaje powieść.

Zamiast żądać od powieści łatwej rozrywki, a więc tego, co każda dobra powieść najczęściej mu odmawiała, czytelnik może zaspokoić w kinie, bez wysiłku i niepotrzebnej straty czasu, swoją skłonność do postaci „żywych" i historii.

Wydaje się jednak, że film jest także zagrożony. Ogarnia go „podejrzliwość", którą dotknięta jest powieść. W przeciwnym wypadku czym się tłumaczy ten niepokój, jaki po powieściopisarzach ogarnia niektórych reżyserów i skłania ich do kręcenia filmów w pierwszej osobie, do wprowadzania oka świadka lub głosu narratora?

Powieść zaś, która nie wyczerpała bynajmniej wszystkich korzyści, jakie ofiaruje jej opowieść w pierwszej osobie, i nie doszła do końca ślepej uliczki,

dokąd z konieczności prowadzi każda technika, niecierpliwi się i szuka już innych dróg, by umknąć swoim trudnościom aktualnym.

Podejrzliwość niszcząca postać powieściową i cały przestarzały aparat zapewniający jej potęgę jest jedną z tych chorobliwych reakcji, za pomocą których organizm się broni i odnajduje nową równowagę. Podejrzliwość ta zmusza powieściopisarza — powiada Toynbee przypominając lekcję Flauberta — by wywiązywał się ze „swego najistotniejszego obowiązku: odkrywania nowości", i przeszkadza mu popełniać „najcięższą zbrodnię powtarzania odkryć swoich poprzedników".

Luty 1950

Przełożyła
Wiera Bieńkowska

Wolfgang Kayser

NARRATOR W POWIEŚCI

Kiedy Gottfried Keller w 25 lat po ukazaniu się *Zielonego Henryka* pracował nad przeróbką tej powieści, ogrzewał swój pokój zmagazynowanymi egzemplarzami jej pierwszej wersji. Zakupił je od wydawcy, ponieważ uznał młodzieńczą pracę za pomyłkę. Niech uschnie ręka — oświadczył — która usiłowałaby wydobyć ją znów na światło dzienne. Przekleństwo to nie oznaczało jednak, że gotów był udzielić błogosławieństwa nowemu ujęciu. Kiedy przegląda się jego listy z wiosny 1881, która przyniosła pierwsze recenzje, napotyka się raz po raz wątpliwości dotyczące własnego dzieła. I nie założona z góry skromność sprawia, że odrzuca pochwały powołując się na „formalne i wewnętrzne słabości mego przedstawienia", które „dostatecznie silnie odczuwa". Na innym miejscu mówi o istnieniu zasadniczej wady, o jej dowodzie nawet, tak formułując problem, który go niepokoi: „Wysoka ranga, jaką przypisuje Pan mojej książce, już choćby dlatego nie da się utrzymać, że forma autobiografii jest zbyt mało poetyczna i wyklucza niezależną czystość i obiektywizm prawdziwego języka poetyckiego; a jednak forma ta... uzyskała przewagę, co jest właśnie dowodem, że istnieje tu zasadnicza wada".

A więc problem formy. Przypomnijmy: pierwsza wersja rozpoczęła się w trzeciej osobie, zapewniającej „obiektywizm prawdziwego języka poetyckiego". Od przybycia do Monachium kazał narrator Zielonemu Henrykowi (a tym samym i nam, czytelnikom) czytać przez niego samego zapisaną historię lat młodzieńczych. Musiała ona naturalnie być napisana wcześniej i wypełniła dwa i pół tomu na ogólną liczbę czterech, aby potem znów ustąpić miejsca narratorowi. Podwojenie narratora, a więc i perspektyw — z jednej strony wystąpiła perspektywa szeroka, pozwalająca wszystko przeniknąć i stwierdzić, z drugiej zaś ograniczona doświadczeniami i przeżyciami jednostki — ocenił Keller widocznie jako niejednolitość.

Przezwyciężył ją w przeróbce, zamykając całość w formie pierwszej osoby. Teraz jednak pojawiły się wątpliwości, czy decyzja nie była fałszywa, czy rezygnacja z suwerenności narratora, związana z formą pierwszej osoby, nie oznaczała rezygnacji z „niezależnej bezpośredniości" poety, z właściwej poezji. Keller oczekiwał w tych miesiącach, że problem ten wyjaśnią mu w sposób pryncypialny wtajemniczeni — estetycy i historycy literatury. Ci oczywiście zabrali głos i porównali obie wersje. Ale stosując właściwe im metody: me-

todę psychologiczną, która sprowadzała dzieło literackie do doświadczeń i poglądów autora, i metodę filologiczną, która stwierdzała i oceniała zmiany brzmienia poszczególnych fragmentów — nie mogli wyświetlić tych zasadniczych problemów, o jakich myślał Keller.

Rozgoryczenie ujawniło się najsilniej w liście do Storma z 11 kwietnia 1881. Uczeń Scherera, Brahm, „posłużył się metodą filologiczną jeszcze bardziej na opak... skoro w ogóle nie poruszył głównej kwestii formalnej: biografia czy nie?". I Keller stawia problem jeszcze raz w całej rozciągłości: „Kwestia ta obejmuje mianowicie również i inne niewłaściwe stylistycznie formy epickie: formę listu, formę pamiętnika i ich pomieszanie, kiedy to przemawia nie obiektywny poeta i narrator, lecz kram jego postaci, w dodatku za pomocą atramentu i pióra. Tu jest miejsce, gdzie powinna wkroczyć krytyka... Analiza taka nie jest jednak sprawą krytyki tekstu, lecz pracą czysto estetyczną".

Keller odczuł więc, że krytyka wtajemniczonych zawiodła na całej linii. Nie był on jedynym, który odrzucał sposoby postępowania konstytuującej się wówczas jako nauka historii literatury. Rok wcześniej, prawie w tym samym dniu (10.4.1880) pisał Fontane — i widać, jak znów odezwały się zabliźnione już doświadczenia osobiste: „Sąd wrażliwego laika jest zawsze wartościowy, sąd wyszkolonego estetyka przeważnie zupełnie bez wartości. Strzelają oni zawsze w bok, nie wiedzą wcale, o co właściwie chodzi. W sztuce poetyckiej... rzecz się ma podobnie... Wszędzie, gdzie chodzi o kształtowanie formy, filozofowie mówią niedorzeczności. Są zupełnie pozbawieni organu dla zrozumienia tego, co jest sprawą zasadniczą".

Nie chcemy tutaj z opóźnieniem, do którego skłania nasz zawód, wyznaczać rangi poetyckiej *Zielonego Henryka*. Sprawa ta została już dawno rozstrzygnięta. *Powinowactwa z wyboru* Goethego, *Zielonego Henryka* Kellera i *Effi Briest* Fontane'a wymienia Tomasz Mann jako powieści niemieckie XIX wieku należące do literatury światowej i wypowiada w ten sposób sąd powszechnie przyjęty. Nie chodzi nam też tylko o poruszenie problemu Kellera, a mianowicie, czy forma pierwszej osoby z jej węższą i subiektywną perspektywą jest z zasady niepoetyczna. Odpowiedź wyłoni się wówczas, gdy rozszerzymy pole widzenia i zapytamy o narratora w powieści w ogóle.

Spodziewamy się wnieść w ten sposób przyczynek do poznania wciąż jeszcze niedostatecznie wyjaśnionej formy powieści. Równocześnie zaś wkraczamy w natarczywą współczesność. Każdego czytelnika powieści XX wieku musi bowiem uderzyć, jak osobliwie wygląda tu narrator i narracja.

Już przed 25 laty zauważył historyk angielskiej powieści: „Kiedy przegląda się pobieżnie angielskie powieści od Fieldinga do czasów dzisiejszych, silniej niż cokolwiek innego rzuca się w oczy zniknięcie autora". Dzieje się tak, jakby odwróciły się wartości, jakby współcześni pisarze uważali — niektórzy stwierdzali to nawet bezpośrednio — obiektywnego narratora za niepoetycznego, za przestarzałą konwencję, za fałsz, natomiast zmianę perspektyw, formę pierwszej osoby czy opowiadanie z perspektywy osobistej — za poetyczne i właściwe. Możemy dziś stwierdzić, że zapowiedź zwrotu ujawniła się jeszcze w XIX wieku, kiedy Henry James zalecał zmienny punkt widzenia; historyk powieści niemieckiej mógłby dodać, że romantycy, a przede wszystkim Brentano, wielokrotnie wypróbowywali działanie zmian optyki powieściowej. Jednolitość perspektywy olimpijskiej, do której również i poprzednio zmie-

rzała tylko część powieści, została obecnie niemal powszechnie zarzucona. Jak osobliwe opowiadanie występuje u Jamesa Joyce'a, u Prousta czy u Knuta Hamsuna; z jakim upodobaniem podstawia Tomasz Mann w późnym okresie swojej twórczości specjalnych narratorów: Serenusa Zeitbloma w *Doktorze Faustusie*, mnicha w kraju Alamanów w *Wybranym* czy podstarzałego Krulla, opowiadającego swoje młodzieńcze przygody. Jak osobliwe opowiadanie pojawia się również w *Dżumie* Camusa czy w jego nowej powieści *Upadek*. I podczas gdy w pierwszej części *Stillera* Maxa Frischa bohater przemawia sam (w części drugiej czyni to jeden z jego przyjaciół), to wymyka on nam się właśnie w tym rozdziale, w którym przytacza opowiadania innych postaci: nie opowiada wówczas ani z własnej perspektywy słuchacza, ani z perspektywy mówiącego, lecz przemienia się w trudnego do uchwycenia anonimowego obserwatora.

Od pewnego czasu — z opóźnieniem, do którego skłania nasz zawód — badania stały się bardzo wrażliwe na te zjawiska. W przesadzie entuzjazmu, tłumaczącej się nowością pola obserwacji, próbowano nawet ostatnio uczynić sposoby opowiadania podstawą typologii powieści. Jak przystało rzetelnej typologii, wyłoniły się stąd trzy formy podstawowe *.

Są to nowe próby, które co najmniej poszerzają naszą wiedzę o formie powieści. Mógłby ktoś zgłosić zastrzeżenia, czy należy temu pozornie formalnemu zagadnieniu przypisywać tak duże znaczenie. Ale zagadnienie to ma charakter nie tylko formalny. Przezwyciężenie olimpijskiego, obiektywnego narratora uzasadniała Wirginia Woolf już przed 40 laty nieprzeniknionymi mrokami życia, które uniemożliwiają spokojny ogląd rzeczywistości i wszechwiedzę; zadaniem powieściopisarza ma być wierne odzwierciedlanie życia właśnie w jego niepoznawalności i rozbiciu.

Uwzględnienie narracji i narratora prowadzi więc ku problemom, które otwierają rozleglejsze horyzonty. Powiedzieliśmy już, że rozszerzają one naszą wiedzę o formie powieści, zanim jednak rozwiniemy je dalej, chcielibyśmy w tym miejscu jeszcze raz rzucić spojrzenie wstecz. Jak próbowano dotychczas określać i tłumaczyć formę powieści?

„Powieść jest poetycko napisaną historią miłosną" — tak sądził Francuz, ojciec Huet, kiedy w r. 1670 pisał pierwszą miarodajną poetykę powieści. Według tego wzoru, to znaczy biorąc za podstawę treść, ujmowało tę sprawę wielu jego następców. Powieść miłosna, rodzinna, społeczna, z życia artystów, podróżnicza, patriotyczna, historyczna itd. — wszystko to są pojęcia dla nas dogodne i trudno się bez nich obejść, a przecież ujmują one tylko powierzchnię zjawiska i nie tworzą bynajmniej poprawnej typologii, już choćby dlatego, że nie wykluczają się wzajemnie w tym, co jest dla nich istotne. Dlaczego powieść z życia artystów nie mogłaby być równocześnie powieścią patriotyczną i historyczną, a przy tym mieć szansy przedstawienia historii miłosnej? Próżne są więc wysiłki, aby z treści wyprowadzić coś więcej niż nader powierzchowną klasyfikację. Nie wyklucza to przecież stwierdzenia, że powieść jako gatunek odznacza się jej tylko właściwym i różniącym ją np. od eposu zasięgiem materiału. Obejmuje ona mianowicie wszystko, co w człowieku ma

* F. Stanzel: *Typische Erzählsituationen im Roman*, Wien 1955. Por. też Norman Friedman: *Point of View in Fiction*, Publ. of the Mod. Language Association, zeszyt z grudnia 1955.

charakter osobisty i indywidualny. Człowiek rozpatrywany jako indywiduum: oto właściwy materiałowi powieściowemu aspekt.

Rezygnujemy w tym miejscu z ustosunkowania się do poglądów, które w zasadniczy sposób ujmują stosunek tej formy sztuki do ducha danej kultury, wyrażając np. myśl, że rozkwit powieści jest oznaką dekandentyzmu okresów schyłkowych, czy też że powieść nie ma już współcześnie racji bytu. „Epika — stwierdza np. Erich Kahler — skłania się do odrzucenia powieści, wymyślonej historii indywidualnej", i tak uzasadnia swoją przepowiednię: „Odkąd świat został na wielką skalę opanowany przez industrializację i technicyzację, decydującymi zjawiskami nie są już zjawiska indywidualne, lecz zespołowe i techniczne. To zaś, co dzieje się między jednostkami ludzkimi, stało się czysto prywatne — znaczy to zatem, że jako takie nie może być już nadal reprezentatywne, a wskutek tego również i w sztuce nie może być symboliczne dla istotnych zjawisk współczesnych" *. Rezygnując z dyskusji, która uwikłałaby nas w diagnozy dotyczące współczesności, zwróćmy jedynie uwagę na znamienną niechęć do zmyślenia w powieści, do jej fikcyjności. W sprawie myśli przewodniej takiej estetyki, świtającej również Wirginii Woolf: powieściopisarz nie powinien oddalać się od życia, lecz musi z niego wiernie odpisywać — będzie miał jeszcze coś do powiedzenia narrator powieści, skoro dopiero co zawarliśmy z nim znajomość.

Pozostańmy jeszcze przy przeszłości, zadowalając się korzyścią, jaką nam daje wgląd we właściwy powieści zakres materiału: pozwala on nam mianowicie zrozumieć jej gwałtowny awans na panującą formę literacką, jaki dokonał się w XVIII w. Albowiem ten sam okres, który w pełni odkrywa przydatność powieści do przedstawienia indywidualnego życia, odkrywa równocześnie formę indywidualnego życia jako zgodny z wolą boską porządek bytu. Sukces *Wertera* polega, jak się wydaje, na istocie, treściowo określonej istocie formy powieściowej, która ma jak gdyby otwierać dostęp do zjawisk najsilniej promieniujących. Czytelnik listów bierze bezpośredni udział w wewnętrznym życiu Wertera.

Dobrze jest pochylić się jeszcze raz nawet nad bardzo znanymi dziełami. Na początku nie spotykamy bynajmniej postaci Wertera, słyszymy natomiast we wstępie słowa kogoś trzeciego: „Czego tylko dowiedzieć się mogłem o dziejach młodego Wertera, zebrałem pilnie...". Ktoś wsuwa się pomiędzy nas i postać, ktoś, kto zebrał i przedłożył nam listy i zapiski pamiętnika, ponieważ wie, że układają się w całość, w jakieś dzieje czy historię. Listy Wertera zostają przez to już od pierwszego słowa osadzone w określonej perspektywie. Ale słowa te oznaczają również, że powieść wyróżnia się nie tylko materiałem, lecz również tą istotną cechą, iż wyposażona jest w postać, a przez to w początek, środek i koniec. Zbyteczne byłoby pytanie, jakiej postaci dotyczy słowo „historia", które tak często spotykamy w tytułach XVIII-wiecznych powieści, i czy chodzi zawsze o taką samą postać. *Historia Agatona* — tak brzmi to u Wielanda, następnie *Historia Abderytów*, a nawet już wcześniejsza powieść o *Don Sylvio* ma być „historią". Na terenie Anglii spotykamy się ze słowem podobnym: *History of the Adventures of Joseph Andrews* — brzmi to u Fieldinga — i *Tom Jones, History of a Foundling*. Chociaż powieść długo ucho-

* *Die Neue Rundschau*, rocznik 1953.

działa za sztukę o najbardziej rozluźnionej formie, to od pewnego czasu niemieccy i angielscy badacze zajmują się właśnie tajnikami formy powieściowej i nie brak nawet prób, aby stworzyć na tej drodze typologię powieści. Powieść rozwoju, powieść postaci, powieść akcji lub zdarzeń, powieść przestrzeni — wszystko to są pojęcia, które mają uchwycić typowe struktury czy przynajmniej warstwy strukturalne.

Ten, kto przemawiał do nas we wstępie *Wertera*, dostrzegł, że całość ma charakter historii. Ale wymienia on inny jeszcze element formalny, konstruuje go przed naszymi oczyma: jest nim czytelnik. Stwierdzenie to może w pierwszej chwili wydawać się zaskakujące. Czytelnikami powieści jesteśmy przecież my, ludzie o egzystencji poświadczonej w urzędach stanu cywilnego. W jaki sposób my możemy być elementem formalnym powieści, jak mogą nim być niezliczeni i zupełnie różni czytelnicy? Cytujemy dalej ze wstępu do *Wertera:* „...zebrałem pilnie i podaję wam tutaj — i wiem, że będziecie mi wdzięczni. Nie możecie odmówić jego duchowi i charakterowi podziwu i miłości, a jego losom łez. A ty, dobra duszo, która czujesz ten sam pęd co on, czerp radość z jego cierpień i pozwól książeczce tej zostać twym przyjacielem..." *. Słowa te skierowane są do czytelnika. Ale kim jest czytelnik? I teraz staje się już jasne, że nie chodzi przecież o nas, ludzi o poświadczonej urzędowo egzystencji. Albowiem jako tacy wiemy, że Werter, Tom Jones i Don Kichot wcale nie istnieli, że są wytworem literackim. Od czytelnika wymaga się jednak, aby przekreślił tę granicę. Dla niego Werter ma ducha, charakter i losy, dla niego Werter żyje i Werter umiera. Czytelnik jest czymś wymyślonym, jest rolą, w którą wchodzimy i w której możemy się sami obserwować. Z początku tej przemiany nie zdajemy sobie zazwyczaj sprawy; pojawia się ona z chwilą, kiedy w podtytule książki czytamy słowo „powieść", a może już wtedy, kiedy poddajemy się magii okładki. Powieści mają inny format i inaczej wyglądają niż książki naukowe czy literatura propagandowa.

Wstęp do *Wertera* wyznacza dość dokładnie stanowisko, jakie ma zająć czytelnik. Przemawia się do niego jako do duszy, a nawet do duszy jednostkowej. Fakt ten ma znaczenie literacko-socjologiczne. W wiekach średnich, a jeszcze i w XVI w., powieści — jak świadczą o tym przedmowy — zwracają się do niezróżnicowanej publiczności, przed którą mają być czytane. *Werter,* nowa powieść XVIII wieku, wymaga czytelnika indywidualnego. Ale nie każda dusza jednostkowa jest czytelnikiem *Wertera.* Musi ona odczuwać ten sam pęd co on, musi darzyć lekturę ciepłem czującego serca, musi być jedną z tych dusz (albo obudzić ją w sobie), dla których Goethe na innym miejscu ** użył określenia „dusza wrażliwa" lub „serce godne". Kto nie potrafi tak czytać, nie jest adresatem tej książki. Prawdziwi czytelnicy zostaną jednak potem, kiedy wydawca znów dochodzi do głosu, zagadnięci i przywołani bezpośrednio. „Nasz przyjaciel" — powie się wówczas. Powinniśmy i musimy się z tym liczyć, że wszędzie tam, gdzie przemawia taki pośrednik, mówi on do nas, do stworzonego przez siebie i mającego swój udział w świecie poetyckim czytelnika. To określa jego ton. Krytyka literacka poświęcała przy analizach stylu chyba zbyt mało uwagi temu stosunkowi narratora do swojego

* Przekład Leopolda Staffa.

** *Zwo wichtige bisher unerörterte biblische Fragen.* M. Morris: *Der junge Goethe,* t. III, str. 129.

czytelnika, jak również roli czytelnika, której forma tu ma swoje źródło. Jeden z najbardziej wnikliwych interpretatorów, sam zresztą pisarz, już przed paru dziesiątkami lat dostrzegł to zagadnienie. W rozprawie *Piękny język* (*Proza*, t. IV) pisze Hugo v. Hofmannsthal: „Dystans, na który zdobywa się autor wobec swojego tematu, wobec świata, i ten szczególny dystans, na który zdobywa się wobec swego czytelnika, trwałość kontaktu z tym słuchaczem... są to jedynie pojęcia, która wskazują na czuły stosunek duchowy do obydwu tych spraw; wyrażają one poniekąd ów duchowo-psychiczny świetlisty element, który nadaje wypowiedzi prozaicznej właściwości ciała astralnego... Rzecz sprowadza się u nich wszystkich do kontaktu z idealnym słuchaczem. Ten słuchacz jest, by tak rzec, przedstawicielem ludzkości, a udział w jego tworzeniu i utrzymywanie poczucia jego obecności ciągle żywym — jest być może najlepszą i najsilniejszą rzeczą, jaką siła twórcza prozaika osiągnąć może".

Hofmannsthal ma na myśli wszystkie rodzaje prozy, ale nie trudno zauważyć, że sztuka opowiadania, a w tym oczywiście i powieść, odnosi z tej konstrukcji roli czytelnika szczególne korzyści, i nie trudno przypuścić, że w tej dziedzinie skutki okażą się najsilniejsze. Zobaczmy na małym przykładzie, jakie może mieć znaczenie aktualizacja stosunku między czytelnikiem i opowiadającym pośrednikiem. Na początku *Brave New World* Huxleya wspomina się o białym, zimnym budynku. Z rosnącym niepokojem idziemy przez korytarze i wreszcie spotykamy dyrektora. „Miał on — stwierdza narrator — wydatny podbródek i duże, nieco wystające zęby, które, gdy milczał, kryły się dokładnie za pełnymi, bujnie rozrośniętymi wargami. Był stary? Młody? Trzydzieści, pięćdziesiąt lat? Pięćdziesiąt pięć? Trudno powiedzieć. Poza tym pytanie takie było nie na miejscu, ponieważ w tym roku stabilizacji, 632 po F., nikomu nie przyszło na myśl, by je postawić." Któż pyta tu nagle, przerywając opis, o wiek? Oczywiście narrator. Ale dlaczego? Ponieważ wyjmuje on to pytanie z ust nam, czytelnikom. Ponieważ wie, że przy prezentacji postaci pragniemy poznać jej wiek. Ponieważ wie, że taka wiedza jest częścią składową naszego sposobu ujmowania człowieka i naszej orientacji w świecie. Nie daje on żadnej ostatecznej odpowiedzi. Ale okazując, że zna nas i nasz sposób myślenia, obiecuje niejako to uwzględnić i zdobywa nasze zaufanie. Niech sobie ten świat w 632 roku po Fordzie będzie zimny, bezduszny i niepokojący — my słuchamy teraz jego. Albowiem będzie opowiadał ktoś, kto jeszcze wie, czym jest ciepło i dusza, co to znaczy być człowiekiem.

Te spostrzeżenia, dotyczące czytelnika jako współtworzącego styl elementu powieści, wprowadziły nas już w temat zasadniczy. Albowiem czytelnik i narrator, obaj należąc do świata poetyckiego, pozostają w nierozerwalnym związku. Są to dwa końce jednego kija i nie zmierzamy bynajmniej do rozluźnienia poprzedniego uchwytu, gdy złapiemy teraz za drugi koniec i zapytamy, kim jest właściwie narrator powieści.

Narrator występuje we wszystkich dziełach sztuki opowiadania, w eposie podobnie jak bajce, w noweli podobnie jak w anegdocie. Wszyscy ojcowie i wszystkie matki wiedzą, że kiedy opowiadają swoim dzieciom bajkę, muszą się przeobrazić. Muszą porzucić racjonalistyczne stanowisko dorosłych i przeobrazić się w istotę, dla której świat poetycki wraz z jego cudownościami jest rzeczywistością. Narrator wierzy w ten świat, nawet gdy opowiada kłam-

liwą bajkę. Może on tylko kłamać, ponieważ wierzy. Autor nie może kłamać. Może tylko pisać dobrze lub źle. Ojciec czy matka jako powtarzający opowiadanie przechodzą tę samą przemianę, którą musiał sobie narzucić autor, gdy zaczynał opowiadać. Oznacza to więc, że narrator w każdym rodzaju sztuki opowiadania nigdy nie jest znanym czy nieznanym jeszcze autorem, lecz rolą, którą autor wynajduje i przybiera. Dla niego istnieją przecież Werter, Don Kichot i Madame Bovary; jest on cząstką poetyckiego świata. W eposie, bajce, noweli stanowisko opowiadającego jest dość dokładnie wyznaczone. Wydaje się być oznaką powstającej w XVIII w. powieści nowoczesnej, że dopuszcza ona całe bogactwo możliwości: tu znajdujemy narratora naiwnego, ówdzie żartobliwego, gdzie indziej jeszcze wzruszonego, surowego, ironicznego, chłodnego w stylu wielkoświatowym itd. Wśród wszystkich cech charakterystycznych powieści zróżnicowany sposób opowiadania jest chyba najważniejszy, i kiedy na wstępie próbowaliśmy wytłumaczyć awans powieści w XVIII w. właściwym jej zakresem materiału: wewnętrznym życiem przedstawionego bohatera, to musimy teraz wnieść pewne uzupełnienia. Powieść zaprezentowała się równocześnie jako opowiadanie osobowego, indywidualnego mówcy. „Powieść jest subiektywną epopeą, w której autor uzyskuje prawo przedstawienia świata na swój sposób. Powstaje więc tylko pytanie, czy dysponuje on takim sposobem; reszta znajdzie się już sama" — oto dosadne określenie istoty powieści, które dał Goethe. Widzi on w osobistym sposobie opowiadania właściwą cechę rozpoznawczą; wszystko inne znajdzie się już samo...

Uzyskaliśmy wniosek negatywny: narratorem powieści nie jest autor. I wydaje się, że uzyskaliśmy wniosek pozytywny: narrator jest osobą zmyśloną, w którą przemienił się autor. Sam język wydaje się potwierdzać ten wniosek. Jak mówi bowiem językoznawstwo, słowo „narrator", „opowiadacz", jest *nomen agentis;* przyrostek -acz (znamy go z takich słów, jak palacz, zbieracz, spawacz) oznacza, że istnieje ktoś, kto uprawia czynność palenia, zbierania, spawania czy wreszcie opowiadania. Z pomocą przychodzą nam tu codzienne doświadczenia: kiedy słuchamy znajomego, który powrócił z podróży i opowiada o niej, mamy oczywiście do czynienia niejako z modelem narratora powieściowego. Na początku współczesnej poetyki sztuki opowiadania czytamy: „Przez opowiadanie rozumiemy już w codziennym życiu powiązane wewnętrznie komunikowanie o minionych faktach, które... przynajmniej ubocznie może oddziaływać estetycznie... Droga od tych form zalążkowych do artystycznych »praform« nie jest daleka" (Petsch). My stwierdzamy natomiast: droga jest nieskończenie daleka, lub jeszcze więcej: w ogóle żadna droga nie prowadzi z jednego obszaru do drugiego. Istnieje jedynie skok. To przedstawienie modelu za pomocą opowiadającego podróżnika jest fałszywe. Pierwsze wątpliwości w tym względzie budzą się już przy studiowaniu historii powieści. Występujący w XVIII w. tak osobiście narrator znika mianowicie raz po raz. W *Madame Bovary* począwszy od drugiego rozdziału nie można już stwierdzić obecności żadnego osobowego narratora. Mówi jak gdyby narrator odindywidualizowany. W żadnym wypadku nie jest tak, że słyszymy jedynie słowa postaci, wmyślamy się w ich myśli i przeżywamy ich doznania. Przez cały czas jest ktoś, kto mówi nam, co Emma Bovary robi, co myśli i czego doznaje, a nawet czego nie myśli i nie doznaje. Ale nie można już uchwycić żadnej opowiada-

jącej osoby i powstaje pytanie, czy przypadkiem za osobowymi narratorami powieści Wielandowskich czy Fieldingowskich nie kryje się więcej, niż początkowo przypuszczaliśmy.

Przedstawiony przez nas model wydaje się mieć w pełni zastosowanie przy powieści o formie pierwszoosobowej. Kiedy stary Simplicissimus czy podstarzały Feliks Krull opowiadają o swoim życiu, wówczas analogia do ojca czy dziadka, który opowiada wnukom o swojej młodości, wydaje się oczywista. Poczyńmy jednak parę szczególnych spostrzeżeń. Opowiadającego dziadka widzimy, jak siedzi w fotelu, doznajemy wrażenia jego obecności, podczas gdy jego młodość odsunięta jest w daleką przeszłość. W wypadku Simplicissimusa przeżywamy opowiadaną młodość prawie jako współczesność, jako współczesność rozwijającą się w czasie, natomiast sytuacja narratora pozostaje dla nas niejasna. Odczuwamy niemal jako niewłaściwość pytanie, w jakim jest obecnie wieku, jaki uprawia zawód i jak się powodzi jego bliskim. Życzymy sobie wręcz, aby mówił do nas z pewnej ciemności, i wcale nas nie dziwi, że może podprowadzać nas całkiem blisko do opowiadanych zdarzeń. Kiedy młody Simplex wącha pieczeń, wówczas opowiadającemu Simpliciusowi jakby ślinka leciała do ust. Może on w tym samym momencie wziąć dystans i ubolewać nad przemijaniem wszystkiego co ziemskie, ale natychmiast zbliża się znów do swojego tematu i dostrzega najdrobniejsze okoliczności, jakby znajdował się tuż obok. Mnemozyna jest matką muz, ale nie byłoby rzeczą właściwą tłumaczyć psychologicznie taki dar uwspółcześniania jako efekt szczególnie dobrej pamięci.

Zapewne, Feliks Krull wyraźnie gwarantuje w pewnym miejscu dosłowność opowiadanej przez siebie rozmowy z profesorem Kuckuckiem: temat miał dla niego znaczenie szczególne i dzięki temu potrafi wypowiedziane słowa przytoczyć „całkiem dosłownie". Ale czy zjawisko, które tu występuje, nie jest zabawą w sytuację realnego narratora? Czy powinniśmy zatem podać w wątpliwość dokładność innych dialogów i choćby jedno z tak celnych słów w scenie z lekarzem sztabowym jako próbę rekonstrukcji dokonaną z kilkudziesięcioletniego dystansu? Nie, każde słowo powinniśmy czytać jako wypowiedziane w ten właśnie sposób. Narrator opowiada nie dzięki darowi dobrej pamięci, lecz dysponując możliwością ponadludzką patrzy na minione zjawiska jak na współczesność.

Nie zapominamy, że Tomasz Mann doprowadza do ścisłych powiązań między Krullem przedstawionym i Krullem opowiadającym (w spoistości, napięciu i ornamentyce takiej tkaniny różnią się powieści o formie pierwszoosobowej pod względem stylistycznym); ale nawet wówczas nie rozumujemy w kategorii zamkniętego rozwoju indywidualnego i w żadnym wypadku nie utożsamiamy młodego Feliksa Krulla ze starym. Jeśli początkowo może się pojawić podejrzenie, że odmienia on Goethowskie zwroty i obrazy, jakby parodiując ton *Zmyślenia i prawdy*, znaczy to, że czytelnik przechodzi do porządku nad sensem, zgodnie z którym Feliks Krull czytał kiedyś Goethego, i w związku z tym powinien może odwołać się do tej lektury.

Teraz dopiero jest miejsce, aby zająć się narratorem w owej wielkiej powieści XIX wieku, której światowa ranga literacka została uznana zaledwie przed dwoma czy trzema dziesiątkami lat: w *Moby Dicku* Melville'a. „Niech imię moje będzie: Izmael" — głosi pierwsze zdanie. Ogarnia nas osobliwa

niepewność: czyżby narrator nie był tym Izmaelem, o którym opowiada? Wątpliwości potęgują się u uważnego czytelnika coraz bardziej. Bohater opowiadania, ów Izmael, jest bowiem zwykłym, prymitywnym żeglarzem. Natomiast narrator jest człowiekiem gruntownie wykształconym, zna się na naukach przyrodniczych, na historii; czytał Rabelais'ego, Locke'a, Kanta i cytuje Goethego rozmowy z Eckermannem. Poza tym opowiada o wiele więcej, niż przeżył. Nie przy końcowej katastrofie dopiero — już wcześniej donosi o tajemnie prowadzonych rozmowach, o których w żadnym wypadku nie mógł niczego się dowiedzieć. Innym razem rozpływa się wśród załogi i nie wie więcej, niż ona wie w danym momencie, jak gdyby przestał spoglądać z pewnej perspektywy. Kiedy indziej donosi o wewnętrznych rozmowach i myślach kapitana, z których ten nigdy się nie zwierzał. Byłoby zupełnie niesłuszne uważać tę zmianę perspektyw za błąd techniczny i tłumaczyć ją — a próbowano to robić — jako wynik różnych koncepcji i faz pracy. Melville opublikował swój utwór w tej postaci i miał po temu wszelkie prawa. Posługujący się pierwszą osobą narrator powieści nie jest tu bynajmniej, jak wszędzie zresztą, prostym przedłużeniem przedstawionej postaci. Tkwi w nim coś więcej; postać podstarzałego bohatera, jaką przybiera w opowiadaniu, jest jedynie charakterystyczną rolą, poza którą kryje się coś innego.

Doszliśmy do miejsca, w którym wątpliwości Gottfrieda Kellera dadzą się rozproszyć. Powieści posługujące się formą pierwszej osoby, pamiętnika czy listu wcale nie są mniej poetyczne niż inne formy. Albowiem narrator nie jest skrępowany wąską perspektywą określonej postaci, nie rezygnuje on bynajmniej z niezależnej bezpośredniości poety. Przeobrażenie się jest grą, której mimo pełnego zaangażowania towarzyszy poczucie jej nietrwałości, określone wyższym punktem widzenia. I jak łatwo da się wykazać istotna różnica, różnica wręcz nie do przezwyciężenia (i posunięta o wiele dalej niż w *Krullu*) pomiędzy Zielonym Henrykiem przedstawionym i Zielonym Henrykiem opowiadającym. Pierwszy jest wiecznym dyletantem, który ufa we wszystko i niczego nie umie, gdyż stale popada w sprzeczność z siłami napędowymi porządku świata, drugi natomiast jest kimś mądrym, spostrzegawczym, kształtującym, kto nawet w opisie krajobrazu odkrywa przed nami trwały porządek świata, przedstawionego przez siebie świata, w którym jego bohater dostrzega jedynie powierzchniową grę barw.

Pytanie o narratora w powieściach pierwszoosobowych przyniosło zamiast zdecydowanej odpowiedzi jedynie niepewność. Osobowy narrator okazał się rolą. Przez kogo graną? Oczywiście przez tego samego, którego Proteuszowa zdolność przemian objawiła się w historii powieści. Granice między pierwszą i trzecią osobą zacierają się. Spodziewamy się więc uzyskać ostateczną odpowiedź, gdy zajmiemy się obecnie na zakończenie narratorem powieści trzecioosobowych.

Widzieliśmy, że powieść XVIII wieku bardzo gruntownie i różnorodnie wykształca właściwą jej rolę osobowego narratora. Ale nawet i tu nie jest on nam równy i nie da się mierzyć stosownymi dla nas miarami. Zadziwiająca łatwość, z jaką narrator pierwszoosobowy porusza się pomiędzy swoim (niewyraźnym zresztą) punktem widzenia i przedmiotem opowiadania, jak gdyby w obu dziedzinach czuł się równie swobodnie, cechuje także narratora trzecioosobowego, zazwyczaj nawet w stopniu jeszcze większym. Opowiadane

wypadki mogą go w jakimś momencie tak pochłonąć, że porzuca zupełnie dystans czasowy i zaczyna mówić w tzw. *praesens historicum,* to znaczy z pozycji współczesnej wydarzeniom.* Funkcja potęgowania aktualizacji, jaką pełni *praesens historicum,* wskazuje, że w używanym zazwyczaj czasie przeszłym funkcje odsuwania czynności w przeszłość są żywe. Fakt ten wydaje się nam silnym argumentem przeciw wyrażonemu niedawno przypuszczeniu, że epicki czas przeszły nie ma wartości czasowej, lecz tylko fikcjonalną, tzn. że stwierdza on jedynie, iż znajdujemy się na obszarach fikcji **. Rozumiemy doskonale podstawę takiego sądu; jest nią mianowicie niezwykła siła aktualizacji, którą dysponuje narrator i o której powiedzieliśmy dobitnie, że nie da się psychologicznie wytłumaczyć dobrą pamięcią. Ale siła aktualizacji jest zjawiskiem daleko wykraczającym poza czasową formę czasownika i nie odbiera ona czasowi przeszłemu jego czasowej wartości. Wstępne wyjaśnienia, podkreślenie „historycznego" charakteru na początku wielu powieści, wszystko to dowodzi jednoznacznie, że narrator opowiada z pozycji dystansującej przedmiot opowiadania, niezależnie od tego, jak łatwo mu przychodzi być całkowicie współczesnym. Może on nawet, co nie jest dostępne żadnemu rzeczywistemu mówcy, znajdować się równocześnie w dwóch miejscach, żyć równocześnie w dwóch płaszczyznach czasowych. W najnowszych analizach problemów sztuki narracyjnej dochodzi do głosu typ zdania, dla którego jako najprostszy przykład wybierzmy zdanie: Jutro odchodził pociąg...

Jest to zdanie niesamowite. Zdumienie nie chce nas wprost opuścić. Możemy co prawda w codziennym życiu powiedzieć: On chciał jutro jechać pociągiem. Również i tu forma czasu przeszłego stoi obok wskazującego na przyszłość przysłówka. Jest to jednak tylko porządek czasów. Mówca mówi w teraźniejszości, stoi w punkcie zerowym systemu. Z tej pozycji pociąg odchodzi jutro i z tej pozycji zamiar odjazdu pozostaje w przeszłości, o której mówca w jakiś sposób się dowiedział. Forma czasu przeszłego i przysłówek wyrażają dwie różne rzeczy. W owym prostym przykładzie jednak to jest niesamowite, że to samo zdarzenie, odjazd pociągu, zostaje przedstawione jednym tchem, w tym samym zdaniu, za pomocą postawionych obok siebie wyrazów, równocześnie jako przeszłość i jako przyszłość: jutro odchodził pociąg... Mówiący żyje w dwóch płaszczyznach czasowych: w płaszczyźnie swoich postaci i z tej perspektywy odjazd ma dopiero nastąpić; równocześnie żyje on w jakimś momencie późniejszym, współczesnym swojemu opowiadaniu, i z tej perspektywy wszystko jest sprawą przeszłości ***.

---

* Br. Snell wskazał mi życzliwie na inwokację do muz na początku katalogu okrętów w księdze II *Iliady*:

„Mówcie muzy, niebieskie co dzierżycie domy,
Wy boginie, wasz umysł wszystkiego wiadomy,
My nie wiemy, nas ledwie czczy odgłos dosięże:
Mówcie mi wodze Greków i przedniejsze męże."
(przekład Fr. Dmochowskiego)

Sposób, w jaki pierwszoplanowy narrator odwołuje się tu do wszechobecności i wszechwiedzy narratora właściwego, rzuca równocześnie światło na sytuację i możliwości narratora powieściowego, nawet jeśli występuje on zupełnie osobiście.

** Do dyskusji prowadzonej przez K. Hamburger i H. Seidlera por. obecnie *Deutsche Vierteljahrsschrift,* rocznik 1955, i wydaną tymczasem książkę K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung,* 1957.

*** Można by podnieść zarzut, że nasz przykład jest oderwany i dlatego nie przesądza jeszcze

Jest to nie do pojęcia na podstawie doświadczeń „codziennego życia". W dziedzinę sztuki, która ma własne prawa, nie prowadzi stąd żadna droga, lecz jedynie skok. Musimy ostatecznie zaniechać prób przymierzania narratora powieści do dziadka siedzącego w fotelu. W ten sposób ogarnia nas znów zdumienie nad właściwością narratora, o której niemal zapomnieliśmy: a mianowicie, że jest on lub może być wszechwiedzący. Nikt z nas nie może drugiemu zajrzeć do serca. Niepewną wiedzę o czyichś myślach i uczuciach czerpiemy jedynie ze słów, gestów i działań, a więc tylko pośrednio. Narrator ma władzę, która zastrzeżona jest wyłącznie dla boga i dla bóstw. Trzeba tu odrzucić wszelką analogię z ziemskimi sytuacjami. Nawet będący największym entuzjastą psychologii czytelnik przyzna, że konstatację w pewnej powieści: „Przestraszył się w głębi swego wnętrza, nie dopuścił tego jednak ani teraz, ani później do świadomości" — czyta i powinien czytać jako stwierdzenie prawdziwe, a nie jako chwiejne przypuszczenie. Również i wówczas, gdy narrator występuje całkiem wyraźnie jako osoba, jako ktoś nam równy, czytelnik uznaje jako rzecz oczywistą i przeważnie bez zastanowienia, że zdobył on swoją wiedzę nie na drodze nam dostępnej, lecz w jakiś inny sposób.

W XIX i XX w., podobnie jak rezygnowano wielokrotnie z konkretności zmysłowej osobowego narratora, ograniczano również jego wszechwiedzę. Jest to zagadnienie stylu. Jeśli robi się z tego zagadnienie zasadnicze i idzie się tak daleko, że usuwa się w ogóle narratora z powieści — domagano się tego w XX wieku teoretycznie i próbowano w praktyce — to pozbawia się powieść najważniejszej cechy charakterystycznej i prowadzi się ją nieuchronnie ku upadkowi. Próbowano zresztą usunąć narratora już w XVIII w.; również i w historii powieści nie ma wielkich zmian. Fakt, że żadna z licznych powieści dialogowych powstałych ok. 1800 r. nie pozostała żywa, daje do myślenia nie tylko historii literatury, lecz również poetyce powieści.

Kim jest jednak w końcu narrator powieści, niezależnie od tego, czy przybiera maskę narratora osobowego, czy pozostaje cieniem? Analogię do narratora w życiu codziennym musieliśmy odrzucić. Na to miejsce nasunęła się inna analogia: do wszechwiedzącego i wszechobecnego boga czy bóstw. Narratorem powieści nie jest autor, ale nie jest nim również wymyślona postać, która często tak poufale zwraca się do nas. Za tą maską kryje się powieść, która sama się opowiada, kryje się duch tej powieści — wszystkowiedzący, wszędzie obecny i tworzący duch tego świata. Nowy, doraźny świat powstaje, kiedy przy-

---

sprawy znaczenia czasownikowej formy czasu. Przytoczymy więc obszerny przykład z *Między niebem a ziemią* O. Ludwiga. W pierwszym rozdziale stary Apoloniusz Nettenmair przedstawiony jest z perspektywy współczesnej. Na początku rozdziału drugiego narrator „cofa się o trzydzieści jeden lat" i przedstawia młodego Apoloniusza, którego ojciec wezwał z obczyzny do domu dla naprawienia wierzchołka wieży. Ze wzniesienia nad miastem wzrok wracającego pada na kościół św. Jerzego: „Być może już jutro czekała go część pracy. Tam, pionowo ponad szerokim łukiem, przez który widział kołyszące się dzwony, umieszczone były drzwi wyjściowe".

W pierwszym zdaniu czasownikową formę czasu można tłumaczyć jako czas przeszły „względny", którego znaczenie przeszłe jest ograniczone (zdanie to w oryginale brzmi: „*Vielleicht morgen schon begann er seinen Teil Arbeit*" — przyp. tłum.). Nie odnosi się to jednak do „widział" w drugim zdaniu. Tu współistnieją w tym samym zdaniu obie perspektywy: współczesna postaci (por. wskazujący zaimek przysłówkowy miejsca: „tam", przyporządkowany przysłówkowi „jutro" z poprzedniego zdania) i przeszła, z punktu widzenia narratora zdystansowanego o 31 lat.

biera on postać i zaczyna przemawiać, kiedy sam twórczym słowem powołuje go do życia. On sam tworzy ten świat i w jego granicach może wszystko wiedzieć i być wszędzie obecny. Narratorem powieści jest — by posłużyć się analogią — mityczny stwórca świata.

To, do czego doprowadziły nas w końcu nasze rozważania, staje się wyznaniem wiary na początku współczesnej powieści. *Wybrany* Tomasza Manna rozpoczyna się niesamowitym biciem dzwonów rozlegającym się nad Rzymem. Na drugiej stronie opis zostaje przerwany: „Któż to bije w dzwony? Nie są to dzwonnicy. Ci wybiegli na ulicę wraz z całym ludem, ponieważ rozlega się głos niesamowity. Przekonajcie się: dzwonnice są puste. Bezwładnie zwisają liny, a przecież kołyszą się dzwony, huczą serca. Czyż mamy stwierdzić, że n i k t nie dzwoni? — Nie, chyba tylko jakiś zakuty łeb nie znający logiki mógłby tak powiedzieć. Dzwonią dzwony, to znaczy: są rozdzwonione, i niech sobie dzwonnice będą puste. — Któż więc bije w dzwony Rzymu? — D u c h o p o w i a d a n i a. — Czyż może on być wszędzie, *hic et ubique*... w stu świętych miejscach na raz? Zapewne, to leży w jego mocy. Jest on eteryczny, bezcielesny, wszechobecny i nie uznaje różnicy między t u i t a m. On to jest, który mówi: Wszystkie dzwony biły; i w końcu on jest tym, który w nie bije. Duch ten jest tak uduchowiony i tak abstrakcyjny, że można o nim mówić tylko w gramatycznej formie trzeciej osoby, stwierdzając zaledwie: On to jest. A przecież może on również przybrać postać osoby, mianowicie pierwszej osoby, i wcielić się w tego, który w niej mówi ustawicznie: Ja to jestem. Ja jestem duchem opowiadania, który przebywając w swoim obecnym miejscu, mianowicie w bibliotece klasztoru Sankt Gallen w kraju Alamanów, gdzie przebywał niegdyś Notker-Jąkała, opowiada tę historię dla rozrywki i zbudowania nadzwyczajnego, przez to, że ja rozpoczynam od jej łaski pełnego końca i biję w dzwony Rzymu".

Ale również i w teorii powieści nie ma wielkich zmian. To, do czego doprowadziły nas nasze rozważania i co stało się na początku *Wybranego* wyznaniem wiary, zauważono już wcześniej. Przed stu laty powiedział Otto Ludwig o narratorze: „Jest on nieograniczonym władcą miejsca i czasu... Może on to, co może myśl, żadna realna przeszkoda nie ogranicza jego przedstawienia; jego scena nie zna fizycznej niemożliwości; może on to, co może natura i duch. Rozporządza on muzyką, wobec której wszelka muzyka rzeczywista jest niezgrabna i ciężka, jak ciało w obliczu duszy...". Zaś przed niespełna 200 laty nazwał Blankenburg narratora w swojej pierwszej obszernej teorii powieści „stwórcą świata". Przyjęliśmy więc jedynie stanowisko — może rozbudowując je nieco — które wystąpiło już wcześniej, któremu jednak w dyskusjach i w praktyce współczesności groziło zapomnienie lub pominięcie.

Wydaje się ono nam ważne ze względu na horyzonty, jakie otwiera przed formą powieściową. Równocześnie ma ono jeszcze dalsze powiązania. Czyż nie znajdujemy się bowiem w zaklętym kręgu sztuki w ogóle, kiedy z równą dozą słuszności stwierdzamy, że pisarz stwarza świat swojej powieści, i że ten świat stwarza się przez niego, nagina go do siebie, zmusza go do gry przemian, aby dzięki temu stać się prawdziwym? Z każdej dobrze napisanej powieści przemawia do nas coś więcej niż miłość, nienawiść i wszystkie namiętności, przypisywane charakterowi autora, i niż całe bogactwo myśli, zawarte w jego obrazie świata. Tajemny urok powieści polega może na spięciu,

które tworzy się poza całą pierwszoplanową grą przemian narratora i czytelnika, a zarazem może się tworzyć tylko dzięki niej. Ale czy jest to jeszcze coś specyficznie powieściowego? W grze przemian napotkaliśmy zjawiska, które występują w całej literaturze pięknej. Wejście w rolę czytelnika odpowiada owemu tajemniczemu przeobrażeniu, którego doświadcza widz teatralny, gdy zabrzmi gong i pogasną światła. A podział na powieść trzecioosobową i pierwszoosobową, który okazał się tak nietrwały, ma swój dokładny odpowiednik w liryce, skoro rozróżniamy lirykę osobistą i lirykę roli. Ale i to jest powierzchowne; któż ważyłby się dokonywać tego podziału w głębszych warstwach i formę osobistą, tak obficie czerpiącą z natury, identyfikować ze stanowiskiem autora, z drugiej zaś strony uważać słowa Prometeusza za wynurzenia tej postaci jedynie?

Z przyjętego przez nas i, jak sądzimy, dobrze ugruntowanego stanowiska da się wyprowadzić jeszcze jedna uwaga. Skierowana ona jest przeciw tym poglądom, które aż nazbyt silnie doszły do głosu: że mianowicie współczesnym pisarzom nie wolno już więcej znać i przenikać świata, o którym opowiadają, że zadaniem ich jest zaledwie odpisywać możliwie wiernie z rzeczywistości. Powieściopisarz jest stwórcą świata. Nie pragniemy bynajmniej powrotu do wygodnej wszechwiedzy narratora z XIX wieku i do jego poufałości z miłym czytelnikiem. To była historyczna forma stylu opowiadania. Nie występujemy również przeciw powieści „realistycznej" — ta również należy do historycznych form stylu. Ale wraz z pierwszym słowem, które kładzie powieściopisarz, stwarza on świat i ten świat stwarza się przez niego. Najdokładniejsze opisy wydarzeń technicznych, okoliczności społecznych lub wewnętrznych poruszeń nigdy nie są odtworzeniem, są one zawsze twórczością. Kto czuje w sobie skłonność po temu, musi mieć również i odwagę.

Z upoważnienia autora przełożył
Andrzej Lam

Ryszard Zengel

WIECZNA LEGENDA PRZYBYSZEWSKIEGO

1

Kiedy otwiera się tę książkę * i przerzuca pierwsze jej stronice, ogarniają czytelnika pierwsze emocje. Jeszcze czyta on o dzieciństwie Przybyszewskiego, dzieciństwie na wskroś prowincjonalnym, biednym, spędzonym wśród licznego rodzeństwa, w rodzinie nauczyciela wiejskiego; jeszcze czyta o jego pierwszych podróżach w ciasnym kręgu Kujaw, między Łojewem, Kruszwicą a Wągrowcem, wśród znajomych dworków, wsi, miasteczek; jeszcze czyta o tym wszystkim, ale już wie, że za chwilę zasłony zostaną zerwane, horyzont gwałtownie się poszerzy, oczom Przybyszewskiego objawi się Europa w całym swym rozległym przepychu: od Kaukazu po Pireneje, od smutnych, zimnych, północnych płaskowzgórzy norweskich po śnieżne Alpy i Złotą Pragę. Z przewrotną satysfakcją śledzi się jeszcze losy, kłopoty wiejskiego chłopca, aby za chwilę rzucić się wraz z nim w wir artystycznej bohemy Młodych Niemiec, Młodej Skandynawii, Młodych Czech, Młodej Francji, Młodej Polski...

Książka o Przybyszewskim została już wcześniej napisana przez swego bohatera. Przybyszewski sam stwarzał swoje życie, kreował je, stylizował, demonizował wreszcie. Był „artystą życia". To pojęcie tkwiło w atmosferze epoki, miało swego wielkiego prawodawcę i mistrza — Oskara Wilde'a. Okrutny, nieludzki konwenans wiktoriańskiej, purytańskiej Anglii skazał go na śmierć, nie umiał uszanować jego artystowskiej wizji życia. Można śmiało powiedzieć, że Przybyszewski w kreowaniu swego życia, w swej „artystowskiej" inwencji przewyższał Anglika. Każdy jego gest, każde słowo, każdy czyn i każda myśl, każdy mit i każda obraźliwa prawda były może mniej doskonale od Wilde'owskich wykończone, mniej przemyślane i wyrafinowane, były za to bardziej żywiołowe, rozleglejsze, bardziej przerażające. I ta żywiołowa kreacja, to genialne artystowskie stwarzanie własnej biografii zaczynało się od paradoksów tak niewinnych, jak owa świetna zmiana tonu w jednym z listów do rodziców, słanym z Norwegii: „Ja wam przez całą zimę będę wciąż pomagał, a drogi ojciec nie potrzebuje mieć ani na chwilę obawy o przyszłość.

* Stanisław Helsztyński: *Przybyszewski*. Kraków 1959. Wydawnictwo Literackie; str. 519.

Wykierowaliście mnie, moi najdrożsi, na człowieka, wszystko wam zawdzięczam, więc co robię, to tylko drobniuteńka spłata tego, coście wy dla mnie zrobili...

Plan mej podróży zmienił się. Muszę jechać przez Hamburg, Drezno i Pragę do Krakowa... Jadę jutro, pozostanę parę dni w Szwecji, będę w Krakowie na przyszły piątek lub sobotę...". Jest w tym fragmencie i zwykła, prosta, wiejska synowska tkliwość dla rodziców, i ukryty kompleks biedaka, który nagle, niespodzianie dla samego siebie, a jeszcze bardziej dla swych opiekunów i dobroczyńców, awansował społecznie i to jak zawrotnie. I jest tuż obok rzeczowy, lekko znudzony ton światowca „zmuszonego" jechać przez Hamburg, Drezno i Pragę, bowiem zmienił plan swego *voyage*'u.

Ale z tym niewinnym paradoksem sąsiaduje w biografii Przybyszewskiego materialna nędza i wielkie, artystyczne i ambicjonalne, triumfy, cynizm, sumienie obciążone dwiema kobietami zamordowanymi jego obojętnością i niespodziewane przypływy wzruszających przyjaźni, wspaniałomyślnych, wielkopańskich gestów filantropii. Liczne dzieci, zrodzone z zamroczenia alkoholowego, porozrzucane po całej niemal Europie, które potem z taką trudnością kompletowano, aby je zaadoptować; okultyzm, hochsztaplerstwo, „mistyczne posłannictwo", literackie i obyczajowe skandalizowanie, dyktowanie artystycznych i obyczajowych mód.

Czy można napisać biografię pełniejszą? Jakiż autor wymyśli biografię bardziej atrakcyjną? Jakiż autor potrafi ją choćby upiększyć? Jak wielką musiałby być indywidualnością twórczą, jak rozległą fantazję, jak intensywną wizję i talent beletrystyczny musiałby posiadać! Helsztyński wie o tym wszystkim. Zbiera więc i cytuje listy, wypowiedzi, wspomnienia, luźne kartki i stronice obszernych dzieł. Czyni swoją książkę zestawem faktograficznym, rezygnuje z własnej literackiej inwencji, inicjatywę oddaje faktom. Faktom literackim, artystycznym, biograficznym, obyczajowym. Wszystkie zanotowane bardzo dokładnie, często wydobyte, uściślone po raz pierwszy. Książka jest więc rzetelna i, pod niejednym względem, pionierska. Ale od pewnego momentu zaczyna drażnić swoją rzetelnością, odczuwa się coraz bardziej dysproporcję między partią dokumentarną a komentarzem autorskim. Bardzo rzadkim, bardzo ascetycznym — i w stylistyce, i w interpretacji. Jak te komentarze są pedantyczne, wychłodzone w stosunku do temperatury artystycznej zgromadzonych dokumentów! Piszą je przecież głównie artyści modernistyczni. To przecież listy samego Przybyszewskiego, listy o nim, zanotowane opinie wybitnych twórców epoki (Strindberga, Dehmla, Boya, Nowaczyńskiego, Jana Lorentowicza i in.). Są to teksty kłótliwe albo przyjazne, pełne pasji i liryzmu, nigdy obojętne, często wyśmienite stylistycznie. Helsztyński postawi jeszcze przy tych tekstach datę, ustali miejsce ich powstania. Czasami skróci okres zdania, zawiesi głos, będzie liryczny (jak w ostatnich dwóch rozdziałach, mówiących o śmierci Przybyszewskiego), uplastyczni opis (jak w rozdziale mówiącym o podróży Przybyszewskiego do Hiszpanii), czasami zadrwi, czasami się oburzy. Ale te rzadkie momenty giną zupełnie wśród pięciuset stronic książki.

W obszernie cytowanym liście późniejszej żony Dehmla o Przybyszewskim czytamy takie zdanie: „Niejednokrotnie rozmowy nasze o wielkich sprawach pomiędzy niebem i ziemią nie zostały grą Stacha przerwane, lecz raczej podniesione na wyższy poziom. A wtedy zapalony wirtuoz rzucał między

jednym a drugim taktem muzyki swoje myśli do naszej dyskusji". Jest w tym zdaniu i cały styl epoki, i demonstracja, a zarazem demaskacja, ówczesnej snobki, kibicki artystycznej, tak zaangażowanej w swoją rolę, że nie widzącej własnej śmieszności. Pyszny jest obraz tej dyskusji zawieszonej „pomiędzy niebem i ziemią", do której genialny Polak wspaniałomyślnie dorzuca co chwila znad klawiatury jakąś swoją myśl. Helsztyński się nie uśmiecha, tylko notuje, notuje, notuje...

Wiem, że pretensje te rozmijają się z założeniami książki Helsztyńskiego. Ma ona w sposób ścisły naukowo, filologicznie ustalić fakty z biografii Przybyszewskiego, ułożyć ją w nieprzerwany chronologiczny tok. Będzie na pewno obowiązującą pozycją bibliograficzną do każdego studium, każdego eseju czy wreszcie monografii, jakie o autorze *Dzieci szatana* jeszcze są do napisania. Na książkach Helsztyńskiego z pozycji naukowego obiektywizmu zrewidować będzie można legendę Przybyszewskiego, którą stwarzał sobie on sam, a którą po jego śmierci utwierdził jeszcze Boy książką *Ludzie żywi*. Jedno z pierwszych jej zdań brzmiało: „Przybyszewski — to nie tylko jego utwory; to również jego oddziaływanie, jego apostolstwo, jego legenda, jego zwycięstwa i klęski; słowem — on sam". On sam — genialny mistyfikator, żywiołowy twórca swego życia, ambitny, zaciekły twórca swojej legendy. Człowiek, który w liście zaczynającym się od słów: „Chcę ci napisać całą, całą prawdę, samą prawdę", łgał niesamowicie, który udawał obłęd i był psychopatą, udawał cynika i był nim wielokrotnie, udawał twórcę i też niejednokrotnie nim bywał.

Czy ma więc sens rewidowanie jego legendy? Czy zacytowane, przechowane jego listy są dla tej rewizji wystarczającą podstawą? Skąd wiadomo, gdzie kończy się w nich udawanie, a zaczyna prawda, gdzie kończy się mitoman, a zaczyna człowiek autentycznie myślący i czujący? I skąd wiadomo, że w przytaczanych sądach o nim, w sądach ludzi mu bliskich bądź tylko znających go, zachowany jest zawsze obiektywny emocjonalny dystans? Że nie maskują się tu uprzedzenia, zadrażnienia, wreszcie niechęć i zawiść?

Helsztyński jest niekonsekwentny. Czasami listom Przybyszewskiego nie wierzy, prostuje je, czasami na ich podstawie dokonuje osądu moralnego * ich autora, czasami daje im bezpodstawnie wiarę zupełną. Gubi się w kruczkach, w labiryncie mistyfikacji autora *Confiteor*. Prawda o Przybywszewskim-człowieku ma wieczne drugie dno i jest zawsze skora do przejścia w legendę, jest nią potencjalnie. I to legendą na pewno bardzo pasjonującą. Ale próba osiągania tego dna jest pracą syzyfową. Czytając książkę Helsztyńskiego o Przybyszewskim ma się wrażenie, że jej autor chce filologicznie rozwiązać tajemnicę życia geniuszu. Mniejsza o to, czy był to geniusz pisarstwa, czy

---

* Etyczna miara sądów o Przybyszewskim, którą na szczęście Helsztyński posługuje się bardzo rzadko, nie ma chyba specjalnego sensu. Po pierwsze ze względu na ową „bezdenność", o której za chwilę będzie mowa, i nieuchwytność absolutnej prawdy o tym człowieku, po drugie dlatego, że wartościowanie moralne niewiele mówi tak o dziełach, jak o ich twórcach. A jeśli mamy już na chwilę pozostać na zaproponowanym przez Helsztyńskiego terenie, to należy zwrócić uwagę, że za „nędzę" moralną Przybyszewskiego i jego zaraźliwy, demoralizujący wpływ odpowiedzialny jest nie tylko on sam, ale i jego epoka. Oddziaływanie było przecież wzajemne. To nie tylko Przybyszewski stwarzał epokę, ale i ona stwarzała jego. Ekstatyczne, afektowane hołdy, bezkrytyczne, histeryczne uwielbienia czy nawet zaciekłe ataki, czynione jednak zawsze z przekonaniem o nieprzeciętności atakowanego zjawiska, wyzwalały w Przybyszewskim ukryte predyspozycje psychiczne i obyczajowe.

geniusz witalizmu. I dlatego po jej lekturze pozostaje uczucie zrozumiałego niedosytu, które oczywiście nie powinno nam przesłonić poważnego, przyczynkarskiego, faktograficznego znaczenia tej książki. Jest to książka naukowa (z często zawodzącym w niej prawem selekcji), a w mniejszym stopniu popularyzatorska. Brakuje jej do tego koniecznych wdzięków literackich.

I wbrew programowemu zamierzeniu często legendę Przybyszewskiego utwierdza.

2

Zapadł już na twórczość Przybyszewskiego wyrok: liczą się w niej opasłe tomy *Listów*, dwa tomy *Moich współczesnych* i... nic więcej. Tak z surowego osądu historyczno- i krytyczno-literackiego rodzi się l e g e n d a o t w ó r c z o ś c i Przybyszewskiego. Ale tę można jeszcze zdemaskować, i to zdemaskować do końca, nawet z poczuciem naukowej odpowiedzialności. Właśnie tu, na gruncie twórczości Przybyszewskiego, a nie na gruncie jego biografii. Bo nieważne są tu: fałsz i prawda, udawanie i szczerość, wszystko w końcu zostaje przetopione w artystyczną konwencję, staje się konkretnym zjawiskiem literackim.

Tak też chyba można nazwać myśl estetyczną Przybyszewskiego. Zawartą w jego pierwszych dwóch książkach krytycznych: o Szopenie i Nietzschem, i drugiej: o Oli Hansonie. Książkach, które mu z miejsca wśród artystycznej moderny Berlina zrobiły olbrzymi rozgłos. Zawartą w jego artykułach, odczytach, broszurach.

Tę myśl estetyczną można nazwać zjawiskiem literackim, bo formułowana jest ona często językiem artysty, twórcy, widać, że wyrasta z praktyki i jej ma służyć (mniejsza w tej chwili o to, czy szczęśliwie, czy też nie). Ale zawiera w sobie jednocześnie dociekliwą refleksję krytyka, a nawet chwilami teoretyka literatury. To jest owa artystyczna niespodzianka Przybyszewskiego.

Przyjrzyjmy się jednemu z tych zaskakujących tekstów, artykułowi krytycznemu *O nową sztukę*, zamieszczonemu w jednym z numerów *Życia* z roku 1899. Tkwi w nim wyraźnie zarysowany program artystyczny, ale napisany innym zupełnie stylem niż osławiony *Confiteor*, artykuł-manifest, a więc z koniecznymi uproszczeniami, natrętnym werbalizmem, hałaśliwym patosem. I wybaczcie mi, że ten rozdział mojej recenzji składać się będzie przeważnie z cytat. Warto bardzo cytować. Oto jeden z pierwszych akapitów: „Poza ciasnym kółkiem świadomych stanów naszego Ja jest ocean wewnętrzny, morze tajni i zagadek, kędy się wichrzą dziwaczne burze. Są tam kryjówki, sezama pełne nieprzebranych skarbów i cudów i rzeczy w słowach nieujętych... Jeżeli twórca dotychczasowy (naturalistyczny — *R.Z.*) kładł nacisk na świadome, logiczne łączenie myśli, operował asocjacjami myśli, tak jak pośrednio za pomocą zebranych już doświadczeń i praw w mózgu się łączą, operował rzeczami zewnętrznymi, które uważał za coś absolutnego we fałszywym pojęciu, że »zewnątrz« i »wewnątrz« zupełnie się pokrywają, to przeciwnie: przedstawiciel nowej sztuki całkowicie odwraca się od tego »zewnątrz« jako od rzeczy przypadkowej, zmiennej, wlania się w siebie, chwyta w swej duszy r z e c z y s ł o w e m n i e u j ę t e (podkr. własne), szuka poza złudnym obrazem tzw.

rzeczywistości całą drobniutką sieć pobudek, wpływów, obrazów niejasnych, rzeczy niesformułowanych".

Te dwa motywy, freudowski i bergsonowski, będą biegły równolegle przez cały ten artykuł i niejednokrotnie będą się splatać. Artykuł napisany został w roku 1899, podczas gdy pierwsze zasadnicze dzieło Freuda *Die Traumdeutung* ukazuje się w r. 1900, a *Ewolucja twórcza* Bergsona w 1907. I jeszcze raz zjawia się w tym artykule pierwsza na tę skalę w naszej krytyce literackiej świadoma refleksja radykalnej odrębności sztuki modernistycznej wobec naturalistycznej, a szerzej: realizmu XIX-wiecznego, odrębności, która z dzisiejszej perspektywy uogólniła się w antynomię sztuki dwudziestowiecznej i dziewiętnastowiecznej. Czytajmy jednak dalej: „Starzy (naturaliści — *R.Z.*) analizowali, rozrywali wrażenia. U nich dźwięk łączy się li tylko z dźwiękiem, barwa z barwą, a więc asocjacje ich są tylko odtwarzaniem wrażeń według ich przedmiotowej miary. Tymczasem dźwięk może i rzeczywiście wywołuje potopy barw, woń jakiegoś kwiatu, wywołuje zupełnie przeciwne konglomeraty wrażeń, a zaledwie dostrzegalny przebłysk jakiejś barwy może w nieświadomości wywołać całe życie w nieskończonej perspektywie...".

Zaznaczając owo uczuciowe pokrewieństwo różnych jakościowo wrażeń, Przybyszewski pisze program, teorię wówczas „nowoczesnej", impresjonistycznej, symbolistycznej, modernistycznej poezji. Ale te jego zdania są jednocześnie genialną zapowiedzią dzieła Prousta. To tam proste i przypadkowe wrażenie smaku otwierało nagle przepastną perspektywę pamięci, wspomnień, to tam w smaku zamoczonego w herbacie ciastka można było odkryć czas szczęśliwego, już nieuchwytnego dzieciństwa. I to Proustowski Swann zasłuchany w małą frazę sonaty Vinteuila odczuwa nagle kosmiczną jedność z wszechświatem, dociera do dna własnego istnienia.

Kiedy się już zaraziło tak dalece klimatem filozofii Bergsona, nie dziw, że nieświadomie zapowiada się Prousta. Jak dalece Przybyszewski tkwi w tym klimacie? Oto odpowiedź: „Musiał porozrywać (XIX-wieczny myśliciel i artysta) na części to, co jest ciągłym i jednym. Musiał czas podzielić na kawałki, bo biedna jego świadomość pracuje w przestankach i już czasu poza sekundą nie chwyta; z ciągłości czasu wyławiał tu i ówdzie oderwane kawałki i nazwał to przyczyną i skutkiem. A mając te dwie fikcyjne dane, zabił w sobie świadomość absolutnej ciągłości bytu i wytworzył wolę i odpowiedzialność". Przecież to bergsonowska filozofia czasu! I jeszcze jedna, ostatnia, cytata: „Poza zmysłami tkwi jeden niepodzielny organ, w którym miliony zmysłów się przenikają, w którym każde zjawisko objawia się we wszystkich swych wartościach, objawia się jako jedność i absolut...". Tym organem, w którym, w bezpośrednim akcie poznania, cała skomplikowana natura objawi się nam „jako jedność i absolut", jest oczywiście intuicja bergsonowska. Temu artykułowi brakuje jeszcze terminologicznej ścisłości, precyzji, te nowoczesne propozycje artystyczne podane są jeszcze w stylistyce mrocznego, trochę bełkotliwego, niemieckiego, romantycznego i idealistycznego filozofowania zeszłowiecznego.

To filozofia bergsonowska stwarzała klimat artystyczny i intelektualny epoki. I można było nawet nie znać dzieł Francuza, aby nimi przesiąknąć. Mógł Przybyszewski czytać Bergsonowską *Matière et mémoire* (wydaną w 1896 r.), mógł o niej tylko słyszeć. W tymże samym roku jest Przybyszewski

w Paryżu, a potem, jak słusznie zauważa Boy w swoim artykule *Francja w Młodej Polsce*, redagując krakowskie *Życie*, najwięcej tłumaczy modernistycznych autorów francuskich *.

To filozofia bergsonowska stwarzała klimat epoki, a jednocześnie sama z niej wyrastała. Wyrastała z inspiracji artystycznej i do dziś pozostała dla twórców najbardziej artystyczną z wszystkich filozofii świata. Bo najwcześniej, jeszcze w latach osiemdziesiątych zeszłego stulecia, klimat modernistyczny stwarzają poematy Verlaine'a, Rimbauda, Mallarmé'go i już bardzo wczesny pośmiertny triumf Baudelaire'a. To Rimbaud pisał pierwszy w swojej *Alchemii słowa:* „Wynalazłem kolor samogłosek! — A czarne, E białe, I czerwone, O niebieskie, U zielone. Wyznaczałem kształt i ruch każdej spółgłoski i chwaliłem się w instynktownych rytmach z odkrycia poetyckiego słowa, dla którego dziś czy jutro staną się dostępne wszystkie znaczenia... Zapisywałem milczenie, ciemności nocne, notowałem niewyrażalne. Chwytałem zawroty głowy".

To Rimbaud najwcześniej swym poetyckim instynktem odczuł uczuciową tożsamość wrażeń. Bardzo pouczające jest to prześledzenie drogi od Rimbauda do Bergsona i od Bergsona do Prousta. I stwierdzenie, że droga ta prowadzi przez jeden z artykułów Przybyszewskiego.

Dla zrozumienia rzeczywistej wartości moderny, tego, co jest w niej zapowiedzią na cały przyszły dwudziesty wiek, należy przede wszystkim wniknąć w klimat intelektualno-artystyczny tej epoki. Kiedy Helsztyński kończy jeden rozdział swej książki — opis artystycznej, modernistycznej bohemy skandynawsko-niemieckiej, zarysowuje nam się świetnie to rzadkie pokolenie, piekielnie zdolne, tworzące między jedną a drugą pijacką nocą, niespokojne, wiecznie podniecone, skandalizujące. Pokolenie, które w większości, po tym wyczerpującym, niehigienicznym młodzieńczym życiu, kończy psychopatycznie (Strindberg, Hanson, poniekąd sam Przybyszewski). Ale to jest znowu ukazanie klimatu obyczajowego. Helsztyński pisząc biografię nie ma specjalnego obowiązku wychodzić poza ten krąg psycho-obyczajowy. Ale, jak zresztą zdaje sobie chyba z tego sprawę sam autor, jest to znowu najprostsza droga do mitologii, do legendy, droga bardzo zdradliwa.

Trzeba po prostu napisać m o n o g r a f i ę o Przybyszewskim. Trzeba mówić o tej twórczości, zanim zarośnie ona legendą historyczno- czy krytyczno-literacką, co w dużym stopniu już się stało. Trzeba dotrzeć do tych paru artykułów-niespodzianek i zinterpretować je, trzeba odkryć i zinterpretować jego broszurkę *O dramacie i scenie*, zdumiewająco dojrzałą i fachową refleksję krytyczną nad teatrem modernistycznym w opozycji do teatru naturalistycznego, a następnie tę teorię i krytykę sprawdzić na praktyce dramaturgicznej Przybyszewskiego i stwierdzić, w jakim stopniu ta ostatnia przewyższa teorię, a raczej w jakim stopniu do niej nie dorasta. Należy krytycznie odnotować niejedno ze sformułowań odczytu Przybyszewskiego — *Przyczynek do psychologii twórczości*. Trzeba umieć dostrzec i wytłumaczyć predyspozycje arty-

* Charakterystyczne, że pisząc w roku 1918 list do Witolda Hulewicza, Przybyszewski gotów jest uznać filozofię bergsonowską za inspirację ekspresjonizmu: „...mam nadzieję, że p. Jerzy (...) rychło się opatrzy i *Zdrój* skieruje na drogę istotnego »ekspresjonizmu«, tego, który został zapoczątkowany w filozofii genialną intuicją Bergsona w jego *Evolution créatrice* — w naukach przyrodniczych przez neolamarckizm i neowitalizm — u nas przez potężny żywioł Słowackiego począwszy od 1840...".

styczne i intelektualne Przybyszewskiego do ekspresjonizmu i związki jego estetyki z tym prądem artystycznym (co Helsztyński zaczyna jakby robić, ale konsekwentne zresztą zacieśnianie się w ramach biografizmu każe mu ten interesujący przewód krytyczny przerwać). Trzeba dokonać żmudnych komparatystycznych badań, aby zorientować się w rzeczywistej inspiracji światopoglądu artystycznego tego pisarza. Czy była to bezpośrednia inspiracja modernistycznej myśli i sztuki francuskiej, czy ewentualnie tej samej myśli, ale przepuszczonej przez filtr Młodych Niemiec? Czy geneza tego światopoglądu jest jeszcze bardziej złożona?

Nie są to oczywiście wszystkie znaki zapytania, jakimi można twórczość Przybyszewskiego opatrzyć, ani też wszystkie propozycje, które trzeba rozważyć przy jakiejkolwiek ambitniejszej, twórczej historyczno- czy krytyczno-literackiej interpretacji. Przybyszewski z wszystkich polskich twórców tej epoki był na pewno najbardziej modernistyczny, w najgłębszym znaczeniu tego słowa. Właśnie dzięki swemu kosmopolityzmowi! I miał smutną rację Irzykowski pisząc o Przybyszewskim na marginesie *Moich współczesnych:* „Póki był w Niemczech, musiał się trzymać wysokiej miary, w Polsce stracił opór".

Nie bez przyczyny Brzozowski, mający tak odmienne poglądy społeczne i artystyczne, uznawał wielkość Przybyszewskiego, nazywając go w niejednym swoim mistrzem. I nie bez przyczyny tę samą doniosłą rolę przyznawał mu Irzykowski. A potem nagle zaczęła rosnąć, potwornieć legenda o autorze *Confiteor*, legenda, która całkowicie przytłumiła prawdę. Był to zapewne złośliwy rewanż, kara za ten jego kosmopolityzm, bezczelną niepolskość, zamierzone ignorowanie i deprecjację. I czy w dzisiejszym załatwianiu tej twórczości uproszczeniami, frazesem, legendą, zręcznym paradoksem krytyczno-literackim — nie kryje się ten sam ukryty żal, ta sama inspiracja?

Ale trzeba też pamiętać o genezie tego kosmopolityzmu: „Straszna to rzecz być bezdomnym. Po polsku można poza książkami do nabożeństwa pisać jedynie powieści historyczne *à la* Sienkiewicz albo nowele chłopskie, być może jeszcze salonowe drobiazgi. Dla moich rzeczy nigdy bym w Polsce nie znalazł wydawcy". Wydawcy się w końcu znaleźli, znacznie trudniej było i jest o interpretatorów. Ostatnia cytata-skarga Przybyszewskiego pozostaje nadal aktualna.

Ryszard Zengel

POEZJE MŁODOŻEŃCA

S t a n i s ł a w M ł o d o ż e n i e c : *Wiersze wybrane*. Warszawa 1958. „Czytelnik"; str. 179.

Wybór utworów zmarłego niedawno, w niedługi czas po powrocie do kraju, Stanisława Młodożeńca, poza tym, że prezentuje jego dorobek poetycki, jest także jednym ze świadectw charakterystycznego zjawiska historyczno-literackiego, którego prawidłowość została już parokrotnie potwierdzona. Między innymi — żeby podać przykłady najbardziej znamienne — przez rozwój twórczości poetyckiej Anatola Sterna i Aleksandra Wata. Jest to bowiem prawidłowość ewolucji w s z y s t k i c h poetów, którzy na progu drugiej niepodległości, w latach 1918—1922, byli współtwórcami ruchu futurystycznego w Polsce. Polega na tym, że dla każdego z nich udział w tym ruchu był jedynie punktem wyjścia nie wywierającym większego wpływu na dalsze losy literackie, które potoczyły się po torach na ogół dalekich od tego, z czym kiedyś twórcy ci wystąpili. Jeśli awangarda krakowska zapoczątkowała w naszej poezji pewną ciągłą linię rozwojową, to futuryzm nie wyszedł właściwie poza stadium manifestacyjnego wystąpienia, pozbawionego dalszych ciągów. Wypalił się całkowicie w bardzo krótkim czasie. Bynajmniej nie o to w tym powiedzeniu chodzi, że futuryzm jako ruch artystyczny trwał krótko, albowiem taki był los wszelkich kierunków awangardowych, lecz o podkreślenie, że wyczerpał się zupełnie w swoim „zwykłym" czasie historycznym, że nie stworzył dla późniejszej poezji tradycji, do której by się odwoływano, tak jak się odwoływano — zresztą i dziś także — do dziedzictwa *Zwrotnicy*. Futuryzm po roku 1922 żył właściwie głównie w legendzie literackiej, natomiast nie brano go w rachubę jako zespołu określonych propozycji artystycznych. Sytuacja ta miała wiele przyczyn, które należałoby kiedyś przy sposobności szczegółowo opisać. Najważniejsza z nich to chyba ta, że futuryzm nie zbudował u nas poetyki, że jego przedstawiciele wystąpili z s u m ą r ó ż n o r o d n y c h postulatów, haseł i zawołań, z których część rozeszła się po prostu „po kościach" poezji, stała się dobrem powszechnym i anonimowym. Konkretnych osiągnięć futurystów nie można było nigdy włączyć w obręb jakiegoś systemu. I jeśli nawet niektóre z nich przeniknęły na stałe do obiegu literackiego (a bezsprzecznie przeniknęły!), to momentalnie traciły swoją metrykę i gubiły genealogię. Nie pamiętano, skąd pochodziły, ponieważ nie były składnikami poetyki, a tylko na takim tle — niezależnie od losów całego ruchu — mogłyby nadal zachować swą „futurystyczność". Tak jak zachowały „awangardowość" osiągnięcia grupy krakowskiej, mimo stosunkowo krótkiego czasu jej istnienia.

O szybkim wyczerpaniu się futuryzmu świadczy jednak przede wszystkim fakt zasadniczej ewolucji jego współtwórców. Oczywiście u każdego z nich ewolucja ta miała inny przebieg i różnie w czasie rozłożone stadia. Wybór poezji Młodożeńca prezentuje ją bardzo wyraziście. Szczególnie, że utwory tego poety z okresu futurystycznego cechował stosunkowo najdalej posunięty radykalizm (obecny wybór poezji nie jest w tym względzie

najlepszym świadectwem), dążenie do efektów poetyckich najbardziej eksperymentalnych, natomiast kierunek ewolucji i — dający się już dziś określić — punkt dojścia są zaskakująco tradycjonalne. Tak więc przebieg typowego procesu odznacza się tu szczególną, wręcz krańcową, wyrazistością.

Dzieje poetyckie Młodożeńca układają się w trzech rozdziałach. Ich tytuły: futureski, chłopskie miary, konwencje romantyczne. Rozdział środkowy jednym skrzydłem zachodzi wyraźnie na pierwszy, drugim zawadza o ostatni. Nie oznacza to jednak, aby poszczególne stadia twórczości Młodożeńca cechowała wielowarstwowość poetyki. Przeciwnie — są one jednowarstwowe. To znaczy: poetyki nie nachodzą na siebie, lecz się wymieniają. Idźmy więc za ich porządkiem.

Dzisiejszością się zachłysnąć
i radośnieć śmiechem kaskad
— — — — — — — — — — — — — szczeropłynnych —
klaskać w dłonie panoramom
w ramach ulic, placów tłumnych.

Jurny źrebak — dzień dzisiejszy;
porwać w garść zwichrzoną grzywę
— — — — — — — — — — — i galopem —
śpiesznym pulsem dziergać w patos
tłok widoków, faktów potok.

(Przyśpiew)

Jesteśmy w kręgu obiegowych motywów poezji futurystycznej. Dzień dzisiejszy, optymizm, fascynacja niepodległą teraźniejszością, patos przeżywanej chwili — te wątki współtworzyły pewien model liryczny, z którym wystąpili futuryści, po społu zresztą z poezją skamandrycką z pierwszych lat powojennych. Poza tym do owego modelu wchodził jeszcze jeden składnik istotny — cywilizacja dwudziestowieczna jako źródło wzruszeń nowoczesnego człowieka. Kinematograf, aeroplan, telefon, wielkomiejskie życie. Wokół nich osnuwały się nowe tematy liryczne, nowy rodzaj przeżyć i odpowiadające im próby stworzenia nowej mowy poetyckiej. Utwory Młodożeńca zwracają uwagę na bardzo charakterystyczny moment działalności futurystów. Programowy rozbrat z tradycją artystyczną oznaczał dla samej poezji przede wszystkim zerwanie z konwencjami liryki intymnej i kameralnej, z normami wypowiedzi „prywatnej", czyli *stricte* lirycznej.

W latach dwudziestych skrystalizowały się w tym zakresie trzy tendencje, przy czym wszystkie występowały na tle rozrachunku z dziedzictwem Młodej Polski. Jedną z nich reprezentowali Skamandryci, a przede wszystkim Tuwim, który podejmując tradycyjne wzorce i motywy tzw. „liryki osobistej", korzystając ze skonwencjonalizowanych ujęć i chwytów stylizacji językowej, ujmował je równocześnie w ironiczny cudzysłów, wprowadzał niejako parodystyczny komentarz. Podobnie dwuznaczny stosunek do utrwalonych norm mowy lirycznej, konwencjonalnych wątków i rekwizytów poetyckich, stosunek, w którym igranie ze wzorami stylistycznymi i parodia odgrywają niemałą rolę — występował także we wczesnych utworach Marii Jasnorzewskiej. Druga tendencja była charakterystyczna dla praktyki awangardy krakowskiej. Polegała na całkowitym zanegowaniu istniejących w tradycji wzorów liryki — wynurzenia, wyznania czy refleksji, którym przeciwstawiono nowe próby, a z czasem i nowe zasady języka poezji intymnej (np. erotyki Przybosia, a także niektóre Peipera). I wreszcie trzecia — reprezentowana przez futurystów — oznaczała w ogóle odwrót od tego rodzaju poezji.

Utwory Młodożeńca — to przede wszystkim liryka zbiorowych wzruszeń i emocji. Wypowiedzi pozbawione indywidualnego podmiotu i indywidualnego adresata. Nastawione nie na kontakt intymny, lecz na budzenie i wywoływanie doznań pozajednostkowych, zbiorowych. Stąd dominowanie takich gatunków, jak oda, hymn, manifest. Ten ostatni w dwóch wersjach: teoretycznej (program) i poetyckiej. Obydwie bardzo bliskie sobie: programy i wiersze futurystyczne reprezentowały bowiem tę samą tematykę, „poetykę" i styl.

W ówczesnej twórczości Młodożeńca uprzywilejowane miejsce zajmowały — oda i hymn. Te retoryczne formy uległy tu zdynamizowaniu, poczęły funkcjonować jak gdyby na zwielokrotnionych obrotach. Zostały wypełnione materią językową silnie zemocjonalizowaną i podporządkowaną zasadzie „maksymalnie podniesionego głosu". Naturalnym kształtem futurystycznej ody do młodości będzie zatem okrzyk.

Hej, rąbać ściany, szyby tłuc!
Powietrza!... Światła!... Tchu dla płuc!...

Pod ziemią kretem świat ten lazł —
do góry oczy, w słońca blask!...

(Okrzyk)

Przypomnijmy, że podobne formy poetyckie były uprawiane nie tylko przez Młodożeńca czy Sterna, należały one również do bardziej charakterystycznych sposobów wypowiedzi we wczesnej twórczości Peipera i innych awagardzistów. Z tą jednak różnicą, że Peiper nadawał swoim odom kształt bardziej monumentalny, majestatyczny, dostosowywał się niejako do konwencji tego, zrodzonego z oratorstwa, gatunku poetyckiego *, natomiast futuryści usiłowali nadać im znamiona wypowiedzi żywiołowej i nacechowanej emocjonalnie. Rozbili retoryczną frazę, której pulsowanie wyznacza charakter ody klasycystycznej, przyznając główną rolę poszczególnym słowom. ** Słowom-okrzykom. Słowom-hasłom. Słowom, które nie tyle miały znaczyć, co być bodźcem do działań. Które nastawione były przede wszystkim na funkcję imperatywną. Ogólnikowość (w sferze semantyki) i emocjonalizm (jako zasada doboru środków wypowiedzenia) — to dwie główne właściwości tego stylu. Im ogólniejsze hasło, tym silniejsze podniesienie głosu, tym bardziej donośne zawołanie.

Wiwat świat ———————
ludzie czarni, czerwoni, żółci i biali
z Europy, Azji, Australii,
z Afryki,
z Ameryki,
odludki na wyspach —
po kolorowych całujcie się pyskach —
——————— bruder-szaft!...

Chlajcie Ocean Spokojny
i plujcie na wojny!...

(Hymn pokoju)

Gdyby dla poetyki futurystycznej szukać pokrewieństw w innej sferze zjawisk, to należałoby powiedzieć, że wprowadzone przez nią modyfikacje do retorycznych gatunków poetyckich są odpowiednikiem wzajemnych relacji między dwiema technikami działania ideologicznego: propagandą i agitacją. Pierwsza nastawiona na dowodzenie i uzasadnianie (literackim *pendant* będzie rozbudowana fraza retoryczna, podkreślająca główne węzły „wywodu" sygnałami intonacyjnymi), druga — na budzenie emocji ideologicznych. Styl futurystycznej ody i hymnu, operujący zawołaniami, nakazami i okrzykami, styl eksplozywny, w którym obecne są jak gdyby tylko same „wierzchołki emocjonalne" — można traktować jako odpowiednik metod agitacji.

Poza właściwościami, które wynikały z porzucenia tradycji liryki intymnej i kameralnej, poezja Młodożeńca była reprezentatywna dla poczynań futurystów również w innym wymiarze. W tym mianowicie, jaki się wiązał z próbami stworzenia elementów własnego języka poetyckiego futuryzmu. Młodożeniec usiłował w pewnym zakresie pójść dalej niż jego współtowarzysze. Ale też — proporcjonalnie — najmniej z jego dokonań zostało wchłoniętych przez poezję. (Socjologowie używają chętnie w takich wypadkach pojęcia dyfuzji.) Doświadczenia językowe Młodożeńca na ogół nie uległy dyfuzji, nie przeniknęły do funkcjonującego żywo zasobu środków literatury, pozostając w obrębie epizodu historyczno-literackiego, jakim był ruch futurystyczny.

Programowe dążenie do kinetyzacji obrazu poetyckiego i języka, do uniezależnienia wypowiedzi od statycznych pojęć (wpływy bergsonizmu) i sztywnych wiązań składni — u Młodożeńca przybrało postać eksperymentu słowotwórczego. Jego ulubionym chwytem było — często dość mechaniczne — narzucanie rzeczownikom i przymiotnikom — form czasownikowych (por. *XX wiek*). W ten sposób dokonywało się ograniczenie środków opisu na rzecz stylu, który miał sprostać „stawaniu się" zjawisk. Również na innej drodze odbywało się ograniczanie owych środków: poprzez onomatopeję. Są w poezji Młodożeńca wiersze będące wyłącznie szeregami dźwiękonaśladowczymi. Ono-

---

* Por. Jurij Tynianow: *Oda kak oratorskij żanr, Poetika*, 1927.

** To w zgodzie z postulatem „słów na wolności", sformułowanym przez Marinettiego. Jednak w tym wypadku nie pozostawały one całkiem na wolności. Wytrącone z kompozycji retorycznej, były wszakże mocno osadzone w układzie rytmicznym.

matopeje całościowe (np. *Moskwa, Radioromans*). Rzecz znamienna: dążenia te skierowane m.in. przeciw tradycjom naturalizmu prowadziły w konsekwencji do jakiegoś supernaturalizmu. Przezwyciężając opis „pośredni" (poprzez znaczenia słów) zbliżały poezję do opisu maksymalnie bezpośredniego (poprzez asemantyczne dźwięki), do odtwarzania niejako „fonograficznego". Albowiem wszystkie te efekty nie miały funkcji „symbolicznej", nie były znakami dla treści lirycznych, lecz pełniły funkcję „naśladowczą", były odpowiednikami jakichś rzeczywistych układów dźwiękowych (warkot motoru, radiowe sygnały etc.).

Eksperymenty językowe — a one przede wszystkim są znamienne dla praktyki Młodożeńca — łączyły się w twórczości futurystów z pewnym nastawieniem, które należałoby określić jako t e n d e n c j ę d o r o z b i c i a m i t u p o e z j i. Z jednej strony był on podważany przez odebranie liryce praw do intymności, a więc praw konwencjonalnie jej przynależnych, zrośniętych z nią w tradycji literackiej, z drugiej zaś — przez podkreślanie, że twórczość poetycka zawiera w sobie moment igraszki, zabawy i żonglerskiej sztuczki. Że należy wyzwolić ją z obowiązku jakiegokolwiek posłannictwa i nie przypisywać jej zbyt poważnego znaczenia. Stąd rola kalamburu, gry słów, wyszukanych zestawień brzmieniowych, aliteracji i rymów. Stają się one tu samodzielną wartością, świadectwem jak gdyby bezinteresownej radości igrania z językiem (por. *Koniec Bajo-Bombaju, Śmierć Maharadży* i in.). Należy dodać, że wiele z nich weszło potem na stałe do repertuaru chwytów satyry (np. Minkiewicza), której rozwój sporo zawdzięcza doświadczeniom futurystów.

„Chłopskie miary", które są następnym stadium twórczości Młodożeńca, nie tylko jego fascynowały. W tym samym kierunku poszedł Czyżewski *(Pastorałki)*, a także Jasieński *(Słowo o Jakubie Szeli)*. Ostatni przykład usuńmy jednak z pola widzenia jako nie podlegający tym samym wyjaśnieniom, co dwa poprzednie. Zwrot do folkloru wiązał się u futurystów z przekonaniem, że w poezji ludowej żywy jest nadal ten język, którego osiągnięcie było dla nich głównym celem: mowa nierozdzielnie złączona z działaniem, z gestem, utrwalająca w sobie głosy przyrody i pierwotne emocje człowieka, nie skażone jeszcze abstrakcyjnymi pojęciami. Ten rzekomy prajęzyk, zakorzeniony mocno w świecie rzeczy — usiłowali przenieść do poezji. Był to eksperyment nieudany, ponieważ opierał się na zasadniczym nieporozumieniu. Poezja ludowa jest dziedziną twórczości najbardziej chyba skonwencjonalizowaną i podległą schematom. „Chłopskie miary" — to pewne wzorce wielekroć powielane i zrytualizowane, oderwane od swego pierwotnego podłoża i żyjące w licznych o d t w o r z e n i a c h. Futuryści, sięgając do tych źródeł zgodnie ze swymi zamierzeniami, przeoczyli fakt naturalnego schematyzmu literatury ludowej. Dlatego — co łatwo jest zauważalne u Młodożeńca — konsekwencje wprowadzenia ludowości były dwojakie. Po pierwsze — w wąskim zakresie pokrywały się z intencjami futurystów pod postacią, nazwijmy przenośnie, „chłopskiego dadaizmu"; powtóre — były równoznaczne ze stylizacją ludową, niezbyt odległą od analogicznych prób, powiedzmy, Zegadłowicza. „Chłopskie miary" Młodożeńca mają właśnie ów podwójny charakter. Z jednej strony — wszystko to, o co futurystom mogło chodzić, a więc rytmika dostosowana ściśle do działań obrzędowych *(Na weselu* — b. interesująca próba ukształtowania rytmu zgodnie z tokiem weselnej fabuły), odpowiadająca gestom, tańcom i muzyce; a więc rola elementów pozasemantycznych, w rodzaju różnorodnych przyśpiewów, zanuceń itp., charakterystycznych dla poezji ludowej; a więc znaczenie „obrazów" dźwiękonaśladowczych (tych bez liku w wierszach Młodożeńca); a więc, wreszcie, szeregi automatycznie kojarzonych dźwięków i słów (dlatego ta umowna nazwa: „dadaizm"), oparte na zewnętrznym — a nie znaczeniowym — podobieństwie składników. Z drugiej zaś strony — dość konwencjonalna stylizacja ludowa: utwory fabularne i sytuacyjne, zamierzone ubóstwo i monotonia środków opisowych, gwara, pieśniowość. Jeśli więc pierwsze skrzydło „chłopskich miar" przylegało bezpośrednio do doświadczeń futurystycznych i było ich dalszym ciągiem, to drugie świadczyło w zasadzie o odchodzeniu od tamtej linii.

Co było zapowiedzią w okresie „lu-

dowym", stało się faktem dokonanym w trzecim rozdziale twórczości Młodożeńca, gdzie dominuje liryka sytuacyjno-fabularna, opisowa, stylistycznie i wersyfikacyjnie całkowicie regularna. Powstawała ona pod przemożnym wpływem tradycji romantycznych. Podjęcie tego modelu literackiego pozostawało w niewątpliwym związku z emigracyjnym losem pisarza w latach wojny i po jej zakończeniu. Podobnie jak w poezji Tuwima i Słonimskiego. Nieprzypadkowo zresztą padają te nazwiska: wiersze emigracyjne Młodożeńca są w najwyższym stopniu skamandryckie. Chciałoby się rzec: konwencjonalnie skamandryckie.

Palm kolumnadę żar omotał w szarość
i stopił z piachem bezludnych obszarów;
sterczą boleśnie pod nieba glazurą
jak szczątki świątyń, obumarłych w urok.

Za nimi morze. Wody siń bezmierna
szkieł miliardami światełka przebiera
i w krąg odsiewa roziskrzone ognie;
z nich szmer się szerzy w cichej wód ogromni.

(Palmy w południe)

Albo:

Od morza wiatr wieczorny wionął
i zmiata żar z rozgrzanych ulic.
Przechodnie, pijąc rześkość słoną,
złapali dech i puls poczuli...

(Wieczór w Aleksandrii)

Analogicznych przykładów z poezji Słonimskiego cytować chyba nie ma potrzeby. Całe stronice *Drogi na Wschód* mogłyby tu zostać przywiedzione. Jest to liryka, którą trudno opisywać, ponieważ wszystko już właściwie na jej temat zostało powiedziane. Warto wszakże zauważyć, że w odróżnieniu od Słonimskiego, który swoje „zapiski z podróży" opatrywał formułą refleksyjną, Młodożeniec pozostaje wyłącznie w obrębie opisu „krajoznawczego". Cały jego cykl *Z Egiptu i Anglii* daje się traktować jako poetycki baedecker.

Z murów warownych miasta dwie ostały
bramy.
Wschodnia frontonem wabi ślicznie
haftowanym,
w frędzelki wieżyc strojna i, choć niska,
zgrabna.
Zachodnia brama groźny wyciągnęła kadłub.
Tuż przy niej dom szpitalny, co tę szorstkość
gładzi
mozaiką ścian i ganków w skocznej
defiladzie.
Wewnątrz pamiątki różne i szczegół żałosny:
jakieś miecze po królu, naszym
Poniatowskim.

(Warwick)

Wiersz ten pulsuje rytmem *Pana Tadeusza*. Mickiewiczowski trzynastozgłoskowiec ma w naszej poezji jak gdyby na zawsze przytwierdzoną semantykę „emigracyjną". Zrósł się z określonymi przeżyciami i utrwalił jako literacki odpowiednik pewnej sytuacji psychologicznej: sytuacji człowieka oderwanego od narodowej zbiorowości — tułacza na obczyźnie. W omawianym przypadku ujawnia się niezwykła doniosłość tradycji literackiej. Bo przecież wiersze Młodożeńca nie swoją tematyką dają świadectwo sytuacji emigranta, lecz właśnie swoistym odnośnikiem poetyckim, aluzją do wzorców stylistycznych i metrycznych. Sam sposób przekazu, w którym zakrzepły określone treści uczuciowe, staje się tu lirycznym komentarzem do tematów pozornie tylko „turystycznych". Jesteśmy w kręgu literackich znaków, konwencji i schematów, które znaczą wyłącznie na tle pewnej zbiorowej świadomości kulturalnej, jedynie przez odniesienie do tradycji. I oto mamy ostatni rozdział twórczości jednego z tych, którzy głosząc niegdyś programowy odwrót od tradycji, całą przeszłość kulturalną określili mianem „spluwaczki".

Janusz Sławiński

PIEŚNI PAPUSZY

Pieśni Papuszy. (Papušakre gila.) Wiersze w języku cygańskim. Przełożył, opracował, wstępem i objaśnieniami opatrzył Jerzy Ficowski. Wrocław 1956. Wydawnictwo Zakładu im. Ossolińskich; str. 171.

Błogosławione są przeróżne uboczne zainteresowania i manie poetów. Dzięki swojej cygańskiej „manii" Jerzy Ficowski odkrył, a może do pewnego stopnia stworzył cygańską poetkę ludową znaną pod imieniem Papuszy (po cygańsku: Lalka). Odkrył ją zaprzyjaźniwszy się z rodziną cygańską i przewędrowawszy z jej taborem kilka miesięcy 1949 roku. A stworzył — zachęcając Bronisławę Wajs, czyli właśnie Papuszę, do spisywania swoich improwizowanych pieśni i przyczyniając się do jej osiedlenia.

Rozkwit jej twórczości poetyckiej rozpoczął się z chwilą osiedlenia. Wywołały go zapewne refleksje skierowane ku przeszłości i tęsknota za życiem wędrownym. Póki jej tego nie powiedziano, Papusza nie wiedziała, że jest poetką. Była zwykłą Cyganką, tyle tylko, że obdarzoną większą inteligencją i większą ciekawością świata.

Od dzieciństwa pragnęła się uczyć czytać i pisać. Kradła własnoręcznie kury, aby zarobić na naukę. Jej szkołą życiową była włóczęga cygańska, las, bieda, wreszcie straszliwa gehenna wojenna Cyganów, tępionych przez hitlerowców na równi z Żydami. Przytoczone przez Ficowskiego autentyczne opowieści Cyganów o przeżyciach wojennych są wstrząsające. Niewielu ich ocalało. Do ocalonych należała Papusza. W okresie, gdy poznał ją Ficowski, miała ona już czterdzieści kilka lat. Sądząc z fotografii była jeszcze piękna, typową pięknością cygańską. Godząc się na osiedlenie i prosząc o przydział domku na Dolnym Śląsku rezygnowała nie tylko z włóczęgi, ale też ze swej młodości, przenosząc swoje nadzieje na syna, którego postanowiła kształcić na nauczyciela. Mimo to osiedlając się nie zerwała z cygańskimi obyczajami, nie zerwała więzów klasowych ze środowiskiem cygańskim. Nie przestała być Cyganką. Jej pieśń nie przestała być ludową pieśnią cygańską.

W odniesieniu do poetyckiego folkloru polskiego przywykliśmy uważać za pieśń ludową utwór bezimienny, ułożony nie przez jednego indywidualnego autora, ale niejako zbiorowy, gdyż przechodzący z ust do ust, polerowany i przekształcany w ciągu dłuższego czasu w jakimś określonym zasięgu terytorialnym. Te właśnie bezimienne teksty spisywał Kolberg i inni zbieracze ludowych pieśni. Podając nazwiska pieśniarzy, od których zasłyszeli daną pieśń, zbieracze-folkloryści nie traktowali ich jako autorów. Twórcą pieśni chłopskich jest lud, i dlatego też nosi ona miano pieśni ludowej. W innym sensie mówimy o poetach ludowych zapisujących swoje utwory, jak np. pańszczyźniany chłop Rak, nazywający siebie „pismakiem". To „pismactwo" ludowe ma charakter wtórny. Wiersze pisane przez chłopów, zjawisko wcale nierzadkie w drugiej połowie XIX i jeszcze w XX wieku — są prymitywami literackimi w sensie niezdarności formalnej, ale „twórczość" ta jest wynikiem jakiegoś oczytania, nie jest przeważnie w ścisłym sensie tego słowa — samorodna. Częściej niż na pieśni ludowej wzorują się oni na pieśniach kościelnych, jak Rak, na poetach romantycznych, na Konopnickiej, która, najbardziej z polskich poetów, „zbłądziła pod strzechy".

Papusza nie należy do tego typu „ludowych" poetów. Jest ona ludowa w istotnym sensie tego słowa, jest samorodna. Folklor pieśniowy cygański nie ma takiej tradycji, jak np. polski. Tryb życia koczowniczego nie sprzyja nawarstwianiu się tradycji, która rwie się bezustannie. Z drugiej strony życiowa i kulturalna odrębność Cyganów, przy niskim stopniu oświaty, stanowi, a przynajmniej stanowiła do niedawna podłoże autentycznej i żywej ludowości. Nie jest to ludowość zakrzepła, jak to jest w dużej mierze z kulturą wsi polskiej. Prymitywizm bytu koczujących Cyganów sprawia, że folklor pieśniowy Cyganów jest wciąż jeszcze żywy i zanika dopiero wraz z osiedlaniem i zdobywaniem umiejętności czytania i pisania.

Będąc jednak poetką, w dosłownym sensie tego słowa, ludową, Papusza

jest poetką indywidualną na własny rachunek. Konwencjonalność ludowej pieśni cygańskiej nie jest dla nas tak oczywista, abyśmy umieli ją łatwo oddzielić od materii lirycznej przeżytej osobiście. Wydaje się jednak, że ta konwencjonalność, te jakieś motywy zwyczajowe, obowiązujące, narzucające się ludowemu artyście — są tu minimalne. Jakieś zamiłowanie do złota, do błyszczących przedmiotów, drogich kamieni i motyw lasu, żywiołu Cyganów, z którym życie ich wiąże się od najwcześniejszego dzieciństwa — to bodajże jedyne uchwytne dla nas konwencje „cygańszczyzny". Zresztą Papusza ma poetycką zdolność odnoszenia wszystkiego do własnego życia, do własnych przeżyć, jest w tym, co tworzy, autentyczna, a to przede wszystkim stanowi o wartości artystycznej tych utworów, choć są one niekiedy dziecinnie nieporadne. I to z całą pewnością wzbudziło zainteresowanie Ficowskiego.

Ludowa, jakby sprawdzona przez wielu pieśniarzy, jest trafność i oczywistość porównań i epitetów w najlepszych pieśniach Papuszy. Ale już nie ludowa, a własna, indywidualna jest wartość emocjonalna tych pieśni, sprawdzonych w innym już sensie najdosłowniej życiem Papuszy, jej trudami, głodami, ucieczkami, jej losem jako kobiety.

Najlepszym utworem Papuszy, którym słusznie zachwycał się Julian Tuwim, jest *Pieśń cygańska z Papuszy głowy ułożona*. Pieśń ta pełna jest prawdziwej poezji, a konkretność jej obrazów i realiów wzrusza, jak zawsze w poezji to, co jest wydobyte z najgłębszego przeżycia. Bo choć Papusza skarży się nieraz na ciężkie życie, na głód i zimno, kocha ona swoją — jakby Tuwim powiedział — ojczyznę-cygańszczyznę, kocha w ogóle życie. I *Pieśń cygańska* jest naiwnym może, ale głęboko wzruszającym hymnem na cześć życia. Opisawszy swój las i namiot cygański podobny do prawdziwka, przywołuje poetka cygańska piękno i grozę leśnego życia, jak ją odczuwa cygańskie dziecko:

Niedźwiedź lasem łazi z bliska
jak srebrne światło miesiąca,
wilk się boi ogniska,
Cyganów nie kąsa.
Cyganeczka daleko po lasach wędruje,
koń cygański rżeniem budzi
uśpionych obcych ludzi,
cygańskie serce się raduje,
wiewióreczka na cygańskiej budzie
orzechy gryzie.

I po tym następuje jakby zerwanie tamy wzruszenia. W powtarzających się okrzykach poetka chwali życie.

Oj, jak pięknie żyć!
. . . . . .
Oj, jak pięknie w niebo patrzeć wciąż od nowa
i bławaty jego różne w sercu chować,
oj, jak pięknie
czarne oczy, śniadą twarz całować...

Pieśń kończy się nagłym powrotem do teraźniejszości i ciężkim westchnieniem żegnającym minioną już młodość.

Są w innych wierszach Papuszy ładne strofki, ładne miejsca, jakieś błyski poezji w przepływie słów wypełniających jej muzyczne melodie. Ale *Pieśń cygańska* jest utworem w całości udanym, ułożonym jakby na jednym oddechu, na jednym szlochu miłości do życia, które odchodzi. Wielu tzw. „uczonych" poetów cieszyłoby się, gdyby miało w swoim dorobku taką na jednej czystej nucie wyśpiewaną pieśń o życiu. Tęsknota do porzuconej włóczęgi wyraża się w wielu obrazach poetyckich, stanowiąc poetycką obsesję Papuszy.

Kare konie, siwe konie po kamieniach z tętentem
wybijały kopytami piosenkę

I znowu:

Gwiżdżą u wozów koła i jadą...

Tę muzykę kół i kopyt końskich ma Papusza w uszach nieustannie. Kochając swoje życie cygańskie kocha Papusza i ziemię, po której wędruje, i tylko tak potrafi ona wyrazić swój cygański patriotyzm w stosunku do Polski, w której przyszło jej żyć, wędrować i cierpieć najstraszniejsze prześladowania faszystów.

Ziemio, ty byłaś we łzach cała,
ty byłaś bólem przebita,
ziemio, tyś we śnie płakała
jak cyganiątko małe
we mchu ukryte.

Ficowski postąpił bardzo słusznie umieszczając teksty oryginalne w języku cygańskim obok swoich tłumaczeń. Jako tłumacz obszedł się z tą poezją delikatnie i umiejętnie. Nie zacierał jej chropowatości, ani nie upoetyczniał. Tam, gdzie poezja tkwi w tekście, wystarczy właściwie przekład dosłowny, zwłaszcza że od strony ściśle formalnej pieśni Papuszy są swobodne. Przeznaczone do śpiewania, nie są skrępowane powtarzającą się strofą, jak pieśń polska. Płyną szerszymi frazami, nieregularnie zawiązując się we współbrzmienia rymów.

Ficowski czuje ludowość, dał temu wyraz niejednokrotnie we własnej poezji. Potrzeba do tego czegoś więcej jeszcze niż umiejętności tłumacza. Potrzeba wyczucia dosłowności. Ludowe słowo nie jest obarczone wielością znaczeń ani zatopione metaforycznymi sensami. Ma jedną warstwę znaczeniową. Jest dzięki temu suche, nagie, czasem brutalne, pozbawione mgiełki. Dobrym przykładem jest sam tytuł: *Pieśń cygańska z Papuszy głowy ułożona*, co brzmi wprawdzie trochę niezręcznie, ale właśnie brutalnie, przez to, że „głowa" jest tu rzeczywiście głową, a nie metaforą rozumu, uczucia czy pomysłu.

Ta notatka o pieśniach Papuszy jest pisana przez poetę o pokrewnych Ficowskiemu zainteresowaniach ludowością, nie zaś przez folklorystę, który zapewne miałby wiele więcej uczonych uwag na temat książki Ficowskiego i Papuszy. O ile cenne byłyby te fachowe uwagi interesującego się folklorem słownym etnografa, dla pisarza czy poety decydujące jest to, czy utwory zawierają jakąś artystycznie poruszającą prawdę o życiu, w tym wypadku o życiu ludu cygańskiego w Polsce.

Anna Kamieńska

POEZJA NA KRAWĘDZI

Stanisław Czachorowski: *Echo przez siebie*. Warszawa 1958. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 89. *Ani litera ani ja*. Warszawa 1958. „Czytelnik"; str. 38.

Właściwie recenzja ta powinna zaczynać się — i kończyć — jakąś formułą kapitulacji, autor tych rozważań nie wie bowiem, jak właściwie należy czytać poezję. Najprościej byłoby zapewne poddać się emocjom, towarzyszącym jej percepcji — i bądź poprzestać na ich wyrażeniu, bądź na dodatek opisać je możliwie dokładnie. Gdyby przy tym jakaś aparatura notowała towarzyszące reakcjom emocjonalnym mimowolne objawy fizjologiczne — osoba wyrażająca te emocje byłaby chroniona przed zarzutem nieszczerości i snobizmu na wypadek, gdyby jej pozytywny stosunek do utworu mijał się z negatywnym stosunkiem kogoś innego. I to jest właściwie maksimum, którego można się spodziewać. Nie sądzę bowiem, by można było naprawdę uzasadnić lub „udowodnić" sądy estetyczne, które przecież być może w ogóle nie są sądami (tak np. uważa Ayer), a już w najlepszym razie jeśli o czymś orzekają — to raczej o czytelniku niż o utworze. Nie mniemam również, by można było bronić racjonalnie jakiejś poezji — *„contra gentiles"*, tzn. przeciw sądowi osób, z którymi nie łączy wspólnota postaw, predyspozycji, emocji itp., określających estetyczne reakcje. Doświadczenie uczy jednak, że zabiegi analityczne (ów rzekomy „dowód"), których dokonuje krytyk — to przede wszystkim technika dogadywania się z czytelnikiem do owych wspólnych postaw, wykrywanie ich w konfrontacji z mechanizmem rozłożonym na śrubki, jeżeli nie są one jednakowo dla obydwu stron oczywiste, póki ma się do czynienia z całością.

Nim jednak spróbuje się jakiejkolwiek analizy — trzeba wiedzieć, jak się wiersz czyta. Bo zapewne dla różnych epok, poetyk, prądów, ba — poetów — różne są sposoby odczytywania wierszy. Weźmy np. początek poematu Czachorowskiego pt. *Czarodziejskie patrzenie do Węgrowa* (w *Echu*):

Węgrów sprute przez niebo rozpina
ćma
z twarzy mnicha
idzie w piach.

Co to właściwie znaczy? Co jest sprute — i czy rozpina się przez cokolwiek, czy w ogóle język polski zna taką składnię? Pytanie „co znaczy to a to?" — uważam za uprawnione: nie sądzę, by poezja, posługując się słowem, mogła wyzbyć się wszelkich związanych z nim funkcji semantycznych, choć zapewne mogą się one tu kształtować inaczej niż w języku potocznym, naukowym lub np. języku realistycznej powieści. I to właśnie pytanie zadaje przede wszystkim czytelnik, czasami z dobrą wolą, bardzo też niestety często — z założoną już odpowiedzią, że to nic nie znaczy. W każdym razie wydaje mi się, że metoda, zastosowana przez Przybosia do odczytywania sensu wiersza Białoszewskiego (por. recenzja *Rachunku zachciankowego* w *Przeglądzie Kulturalnym*) — nie jest właściwa. Może ona mieć duże zalety przy egzegezie utworów należących do pierwszej Awangardy, takiej, jaką stworzyli Peiper, Przyboś, Brzękowski — natomiast mija się z założeniami poetyckimi twórców takich, jak Białoszewski i Czachorowski. Metoda Przybosia — to właściwie metoda przekształceń, doprowadzająca w rezultacie do adekwatnego semantycznie przekładu utworu poetyckiego na język potoczny, z pełnym oczywiście zrozumieniem, że przekład taki niszczy prawie bez reszty wartości estetyczne, założone przez poetę. Wydaje mi się jednak, że to pokolenie Awangardy, do którego należą i Białoszewski, i Czachorowski (w pewnym sensie — wnukowie krakowskiej *Zwrotnicy*) — tworzy w języku, wykluczającym tego rodzaju przekładalność. Struktury językowe, które tworzą poeci tej szkoły — chociaż ich budowa da się bez trudu wywieść historycznie z awangardy krakowskiej — odznaczają się diametralnie różnym stosunkiem do języka potocznego niż struktury językowe ich mistrzów. W skrócie ująłbym tę zasadniczą różnicę w ten sposób, że podczas gdy poeci tacy, jak Przyboś, zbudowali (niewątpliwie, jak zawsze, opierając się na języku potocznym) swój własny język poetycki, w tamtym się nie mieszczący i od tamtego różny — to poeci szkoły, reprezentowanej m.in. przez Czachorowskiego, wykorzystują naturalną podstawę językową, nie tworząc nowego systemu, lecz go urabiając, deformując, uzupełniając etc. Można więc, wyrażając się nieco humorystycznie i niezupełnie ściśle — „przełożyć z Przybosia na polski", natomiast „z Czachorowskiego" lub „z Białoszewskiego" przełożyć się nie da. Co jest u nich niezrozumiałe — już takim pozostanie, co jest okaleczeniem, spotwornieniem, czasami dziwolągiem (to nie określenie pejoratywne! W poezji, jak w baśni, dziwolągi i dziwotwory mają pełnię praw) — nie da się wygładzić. Stąd płynie masa konsekwencji, od warsztatowych, jak to np., że nowa fala Awangardy ma zupełnie inny stosunek do neologizmów niż ich poetyccy przodkowie (to właśnie wynika z tendencji młodych do uzupełniania i rozszerzania języka)—po bardziej zasadnicze, tyczące postawy poetyckiej i światopoglądowej.

W rezultacie jedno jest chyba niewątpliwe: łatwiej jest odpowiedzieć na pytanie „co znaczy" to lub owo w poezji starej Awangardy niż młodej, bo przecież odpowiedź na pytanie „co znaczy" — to właśnie podanie przekładu danego zwrotu, jego równoważnika semantycznego lub tp. Niesłuszne byłoby w związku z tym generalizowanie np., że poezja młodej Awangardy jest znaczeniowo uboga lub że jest mniej precyzyjna od poezji swych poprzedników. Rzeczywiście, aż za często tak bywa, nie jest to jednak zasadą. Czachorowski np. jest poetą o dużym bogactwie warstwy semantycznej, realizowanej jednak innymi środkami, niż to robiły zarówno „paseistyczna" poezja, jak i poezja pierwszej Awangardy. Nim spróbuję jednak jakoś to określić — parę zdań o jeszcze jednym istotnym nieporozumieniu, tyczącym całej Awangardy, bardziej jednak odnoszącym się do poetów młodszych niż starszych. Mam tu na myśli nieporozumienie, wywodzące się jeszcze ze sporu, zapoczątkowanego przed trzydziestu kilku laty między *Skamandrem* a *Zwrotnicą*. Słonimski mianowicie, doprowadzony stosunkowo niedawno do ostateczności wierszami młodych (pomijam, ile w tym, co czytał, było autentycznej grafomanii pierwszej próby — jak w każdym nurcie poetyckim, z większymi nawet tym razem możliwościami mistyfikacji), wystąpił ze sprzeciwem, jako obrońca racjonalizmu. Bronił go zresztą przeciw Awangardzie w ogóle. Dziś jednak już mało kto poważnie gotów jest uwierzyć, że Przyboś

i jego poezja reprezentują postawę irracjonalistyczną. Cóż za przedziwna supozycja, że składnia języka potocznego i inne jego reguły — są jedyną gwarancją racjonalizmu! Specjaliści od tak dziś głośnej teorii informacji dość wcześnie zauważyli, że język taki, jakiego zwykle używamy, jest z teoretycznego punktu widzenia jednym z najgorszych sposobów przekazywania informacji, a więc i komunikowania racjonalnych treści. Nie znaczy to, by każde pogwałcenie go miało być tryumfem racjonalizmu. Po prostu te sprawy nie mają ze sobą nic wspólnego. Znamy irracjonalistów, posługujących się nienagannym warsztatem skamandryckim i — racjonalistów wśród klasyków Awangardy. Co więcej — nie wydaje się, by były to w obydwu wypadkach wyjątki.

A więc — co znaczą wiersze, zawarte w tomikach *Echo przez siebie* i *Ani litera ani ja*, a raczej: jak konstruuje Czachorowski warstwę znaczeniową swojej poezji? By spróbować ustalić hipotetyczną chociażby odpowiedź — trzeba stwierdzić, że wiersze Czachorowskiego dadzą się chyba podciągnąć pod jakąś wspólną zasadę kształtowania materii poetyckiej, prezentują jednak bardzo dużą rozpiętość wariantów w tych granicach, poczynając od utworów bardzo odległych zarówno od poetyki normatywnej klasyków Awangardy, jak i poetyk bardziej klasycznych, kończąc zaś na utworach spełniających w zasadzie również i kryteria łatwiejsze do przyjęcia dla czytelnika otrzaskanego raczej z bardziej tradycyjnymi kanonami. Np. wiersz *Słowa na nogi wieczny pytel* — reprezentuje pierwszy z tych wariantów, zupełnie zaś komunikatywny nawet dla najbardziej nietolerancyjnego wobec nowinek czytelnika wiersz *Gdzieśkolwiek jest* czy trudniejsza może, ale też czytelna z tego punktu widzenia *Elegia warszawska na śmierć zoo* — reprezentują wariant drugi.

Przede wszystkim trzeba stwierdzić, że jest to w każdym razie poezja skoncentrowana wokół konkretnego „tematu" (może ten termin jest tu odrobinę mylący, ale w każdym razie nie całkiem). I ta koncentracja tematyczna jest pierwszym powodem, dla którego mylą się ci, którzy kojarzą poezję Czachorowskiego z surrealizmem, mającym u swych podstaw *„écriture automatique"* Apollinaire'a lub paranoiczną teorię sztuki Salvadora Dali. Jest i drugi powód, dla którego nie można tak sklasyfikować Czachorowskiego: rzeczywistość, którą konstruują nadrealiści, jest rzeczywistością ich (czy jakiejś wyimaginowanej) podświadomości; nie na darmo u źródeł tego kierunku znajdują się inspiracje Freuda, Junga i Bleulera; „rzeczywistość" poezji Czachorowskiego, jego świat poetycki — jest światem zobiektywizowanym, wyobcowanym przez poetę ze sfery jego „ja", choć opisywanym kategoriami subiektywnymi. Gdy czytamy w *Kijankach zakutanego:*

ochłap słońca
w mydlinach ścier
w aniołach wyżymaczki
krata
nad balią
bebech suszenia

— mamy do czynienia z subiektywnie może ukonstytuowanym światem zewnętrznym, lecz nie z ekspozycją siebie samego lub swojej podświadomości. To mieści się raczej w kategoriach poeta — świat niż w solipsystycznej ontologii surrealistów.

Inna rzecz, że przedmiotowość ta nie konstytuuje się w sposób tradycyjny. Metaforyka, obrazowanie, nawet składnia — otwierają pewne perspektywy, od których poeta natychmiast odwraca się, nie kontynuuje ich. Nie wiemy, co znaczy „rasputin" ani dlaczego.

fajera
i tęsknota
zaciery w głąb.

Można tylko dać się unosić tym projektom zarysowujących się znaczeń, nie szukając w nich szarady ani krzyżówki. Koncentracja tematyczna i tak nie pozwoli czytelnikowi zbyt się oddalić. To nie jest metoda metafory opartej na asocjacji (bo jak to się asocjuje?). To raczej analogiczne operowanie elementami znaczenia, jak malarz-taszysta operuje atematyczną plamą, by powstała całość, bezpośrednio apelująca do odczuć estetycznych, odrzucająca *a priori* analizę. Czy zaś ta całość spełnia swą funkcję? To zależy. *Kijanki zakutanego* znajdują się już na pewnej krawędzi, o której jeszcze chcę powiedzieć dalej.

Utwory znajdujące się na tej krawędzi — traktuję poważnie, jako auten-

tyczną poezję, ale nie jestem ich wielbicielem. W poematach *Kazimierza tryptyk pod strojnym gmerkiem* i *Echo przez siebie* — zamiar ten realizuje się, przynajmniej w moim odczuciu, niezawodnie. W *Kazimierza tryptyku* — tryumfuje koncentracja tematyczna. Gdy poeta pisze:

— a co są
głosy z tabulatur
gdy zapalą
kandelabr z tamtej strony?
— są pergaminy śpiewające
i koncert hieronima
i dukat z oczu chwały.

— odczuwam wrażenie pełnego zsyntetyzowania elementów wyobrażeniowych, znaczeniowych i emocjonalnych. W *Echu przez siebie* autoportret psychiczny jest tak pełny i skoncentrowany — że naprawdę zyskuje swe w pełni usprawiedliwione miejsce, np. typowa dla Czachorowskiego metafora „grabarz źle uszczelnionych rozsądków", której nie radzę zresztą rozszyfrowywać.

Widać z tego, że nie do wszystkich realizacji poetyki, której hołduje Czachorowski, odnoszę się jednakowo pozytywnie. Powiedziałbym nawet, że szczególny niepokój budzą we mnie te jego utwory, w których Czachorowski jest najbardziej odkrywczy, te, które są najbardziej konsekwentną realizacją skrajnych tendencji rozwojowych młodej Awangardy. Jest to bowiem poezja na krawędzi. Dalej nie ma już nic. Czachorowski często w wielu wierszach nie potrafi się na tej krawędzi utrzymać. Jest to krawędź określona przez najogólniejsze reguły komunikatywności. Są dwa rodzaje niekomunikatywności: pierwszy polega na precyzyjności reguł języka, oddalającego się od mowy potocznej; to niekomunikatywność, do której dążyła pierwsza Awangarda, niekomunikatywność analogiczna do tej, która cechuje najwyższe stopnie wtajemniczenia matematycznego: mało kto to rozumie, ale każdy może zrozumieć, zgłębiwszy reguły i konwencje języka; drugi rodzaj niekomunikatywności polega na apelowaniu do coraz węższego kręgu odbiorców, których zakres kształtowany jest pokrewieństwem psychicznym z twórcą; w ekstremie znajduje się tu poezja zrozumiała już tylko dla samego twórcy; to w jakiejś części tendencja rozwojowa młodej Awangardy. Czachorowski uprawia poezję na krawędzi. To samo można nb. powiedzieć o kierunku rozwojowym Białoszewskiego, porównując *Obroty rzeczy* i *Rachunek zachciankowy* (szczególnie, gdy znając daty wierszy z drugiego tomiku — wie się, ile z nich i które należą właściwie do tomiku pierwszego). Ostrzegałbym przed pójściem dalej po tej drodze. A Czachorowski ma w czym wybierać, stoją przed nim różne drogi, a nie tylko jedna, wyznaczona przez *Kijanki zakutanego*. Już z *Kazimierza tryptyku pod strojnym gmerkiem* może prowadzić droga do ciekawych analiz i syntez wyobrażeniowych, z *Mitu doskonalenia* — wiersza, do którego mam szczególnie osobisty stosunek, trafiającego w jakieś istotne dla mnie sprawy i problemy — ku poezji intelektualnej. Pójście tą drogą — to zarazem wyrzeczenie się ekspresjonizacji wyrazu, tak charakterystycznego, przy całej przedmiotowości tego poematu, dla *Kijanek zakutanego*.

Ciekawe bowiem, że ostateczne konsekwencje młodej Awangardy — znowu doprowadzają do ekspresjonizmu, od którego tak słusznie i zwycięsko odżegnała się pierwsza Awangarda; „na tronie brudów rozlano tłusty zad" i „rozdęcie stolcowej kiszki" w *Kijankach zakutanego* — to nic innego, jak pewien nawrót do punktu, w którym rozchodziły się kiedyś drogi ekspresjonizmu i konstruktywistycznej awangardy.

Nawrotów tych jest zresztą znacznie więcej. Chociażby wspomnę już wyżej wzmiankowaną sprawę neologizmów. I powiem tu tylko jedno nazwisko-hasło: Leśmian. Nawet Sandauer w swym świetnym studium o Przybosiu nie pamiętał, gdzie była mgławica, z której rodziły się nowatorskie kierunki w polskiej poezji nowego wieku (ciekawe, że bardziej na tropie jest Wyka). Przypomnę tu więc, czym debiutował Przyboś (cytuję dwie pierwsze zwrotki — i ostatnią):

Na pogródce uklepanej w klepisko
Stoi stołek oparty o kołek.
Na tym stołku siedzi w zgrzebnym podołku
Słomiany pachołek i kłania się nisko
Krzywe nogi ulepione ma z gliny
Na kolana sadza rano wróble
Dmucha-chucha wiater od jego ucha
I robi bocianie gniazdo z czupryny.
. . . . . .
Nastrój taki: skrzypi na dachu blacha,

Stawiają go jak stracha na lacha,
Bocian skrzydłem topól trąca w locie
I zwiduje mi się bóg w bocianim klakocie.

(*Słomiany bóg słowiański.*
Hiperbola, Kraków 1922, zeszyt 1)

W *Echu przez siebie* Czachorowskiego znajdujemy zaś charakterystyczną *Rzecz leśmianowiecką*. To klamra. Spina 36 lat rozwoju jednego z najistotniejszych nurtów poezji.

Na tym należałoby właściwie kończyć. Ale i Czachorowskiemu, i przede wszystkim czytelnikom należy się jedno jeszcze istotne wyjaśnienie. Parę już razy wymieniłem obok siebie nazwiska Czachorowskiego i Białoszewskiego. Kiedyś August Grodzicki w *Życiu Warszawy*, cytując wiersz Czachorowskiego — napisał, że to dziewiąta czy któraś tam woda po Białoszewskim. To wymaga wyjaśnienia. Są to niewątpliwie poeci, należący do wspólnego nurtu — bardzo przy tym niepodobni, jeśli nie zatrzymując się na powierzchownej warstwie łudzących zbieżności dotrzeć do konstrukcji poetyckiego świata jednego i drugiego. Białoszewskiego nazwałem kiedyś, pisząc o jego poezji, „reistą" w liryce. Czachorowski jest zupełnie inny. Ale rzeczywiście wiele wspólnych im wątków, tendencji, ujęć, upodobań — może zwracać uwagę. Wtedy Czachorowskiemu przypisuje się epigoństwo: debiutował dwa lata po Białoszewskim. Otóż trzeba tu znać fakty. Obydwaj ci poeci rozwijali się latami równolegle. Zaczęło się to jeszcze w latach wojny, od pierwszych wspólnych wieczorów poetyckich — i trwało długo. Mogłem to mniej więcej obserwować od 1948 roku. Potem, gdy indywidualności obydwóch już się wykrystalizowały, ich drogi rozeszły się, jak to w życiu bywa. Ale kilkanaście lat współrozwoju musiało coś pozostawić — i pozostawiło bardzo wiele. Nie podjąłbym się rozdzielić, co który któremu zawdzięcza, i nie radzę tego nikomu próbować: to bezpłodna strata czasu. A więc nie epigoństwo, a jeśli „wpływy" — to zapewne obopólne. Od tego problemu trzeba abstrahować. Po prostu — dwóch ciekawych i niewątpliwie bardzo oryginalnych poetów.

Jan Józef Lipski

UROCZA REKWIZYTORNIA

Anatol Stern: *Zabawa w piekło*. Warszawa 1959. „Iskry"; str. 336.

W literaturze współczesnej zdewaluował się chyba całkowicie romantyczny wzorzec świata, ten, którego najbardziej reprezentatywnym przykładem jest proza Wiktora Hugo. Rzeczywistość przestała być terenem walki wrogich sobie żywiołów moralnych, żaden współczesny bohater literacki nie ma w sobie takich sił duchowych ani takich pokładów namiętności, ani wreszcie tak niezachwianej wiary w siebie, we własną misję. Engelsowska teza o wolności jako świadomej konieczności została przez literaturę zweryfikowana w sposób raczej przekorny, bohater współczesny zaczął po prostu tracić poczucie niezależnej świadomości. Ale wzór tamtej literatury wszedł w bardzo silnym stopniu w świadomość czytelniczą, zaczął być czymś poszukiwanym w wyborze lektury. To przecież pierwsza połowa ubiegłego stulecia stworzyła masowego czytelnika i zjawisko bestsellera, utworu, który w sferze artystycznej realizuje tęsknoty — na tym świecie niemożliwe do zaspokojenia. Wzór powieści romantycznej stał się po latach szablonem dla literatury drugorzędnej: postać mściciela krzywdy ludzkiej, którą wymyślili Hugo, Dumas czy Sue, stała się ulubionym rekwizytem odcinkowych powieści. Powieść romantyczna nazywa się teraz powieścią sensacyjną i w oficjalnej literaturze nie ma już dla niej miejsca.

Anatol Stern w zbiorze swych opowiadań próbuje gatunek ten odświeżyć, uwspółcześnić, podbudować historycznymi aktualiami. Prasa co drugi dzień donosi o skrytych kontaktach burżuazyjnych rządów ze światem

przestępczym, o cichej wymianie usług, o jakimś intensywnym nurcie życia, które wymyka się opisom historycznym i normom prawnym. Dla literatury było to nowością w okresie Balzaka, ale czy materiałem stać się nie może i dzisiaj? W każdym razie będzie to lektura dla czytelnika atrakcyjna.

Oczywiście możliwości odkrywcze takiej literatury są właściwie znikome. Ale zabiegiem bardzo dla czytelnika sympatycznym, a dla pisarza zabawnym jest podkładanie współczesnych postaci pod stare szablony: nic przyjemniejszego dla ludzkiej świadomości, jak sprawdzać skuteczność jej uschematyzowanych wzorów poznawczych. Trzy początkowe opowiadania tomu przedstawiają właśnie przedwrześniową Warszawę w takim kształcie, w jakim XIX-wieczny Paryż jawił się powieści romantycznej: minister jest chciwy, głupi i szujowaty, jego kobiety tęsknią do mężczyzn silnych i bohaterskich i znajdują takich w świecie złodziejskim, apasz odtrąca miłość, wybitnej aktorki, solidarność i sprawiedliwość istnieją tylko poza prawem, wśród związanych poczuciem braterstwa robotników. Urocze jest w tym wszystkim to, że tak rzeczywiście mogło być, bo w realiach politycznych i społecznych stara się autor być akuratny. Pokazuje np., co dzieje się wewnątrz gabinetu kardynała, jaka jest treść rozmów, które się tam toczą. Przyznam się, że czytałem to z zaciekawieniem, nie umiem wskazać polskiej powieści, w której kardynał, a przynajmniej biskup występowałby w jakiejkolwiek realistycznej sytuacji, jak gdyby ludzie ci nie odgrywali żadnej społecznej roli. Przypominają się w tym miejscu utyskiwania Andrzeja Kijowskiego, który twierdzi, że powieść nasza ma wiele tego typu obowiązków nadal do spełnienia. Anatol Stern potrzebom takim chce sprostać: lepszy kardynał wymodelowany na postać z Wiktora Hugo niż inny, bardziej współczesny, ale za to po raz któryś już powtarzany wzorzec. Jak mi się zresztą wydaje, autor doskonale zdaje sobie sprawę ze stylizacyjnej funkcji swej roboty literackiej. Świadczyłoby o tym już samo zdanie, nie unikające konwencjonalności, posługujące się chętnie „literackością" jako narzędziem efektu. To samo można by powiedzieć o melodramatyczności sytuacji.

Szkoda, że autor nie utrzymał całej książki w tej konwencji literackiej. Jej profil byłby bardziej wyrazisty, skuteczniej można by ją zażyć. Pozostałe bowiem opowiadania tomu nie demonstrują już jakieś jednorodności, są melanżem o nieokreślonej linii stylistycznej. Są wśród nich rzeczy ambitniejsze, jak np. moralitet *Posąg bohatera*, są inne, które należało raczej włączyć do innego typu książki. Czy da się określić jakąś nadrzędną zasadę zbioru? Może nią być chyba dążenie do konfrontacji wojny i pokoju jako szczególnych stanów społecznych, narzucających odrębną moralność, odrębne ideały, przeciwstawne sobie zasady postępowania. *Posąg bohatera* — to stylizowana na opowieść ludową rzecz o okrucieństwie jako konsekwencji postawy bohaterskiej, okrucieństwie, które mści się na tych właśnie, dla których zadania bohaterskie zostały podjęte. Treść intelektualna tego opowiadania jest raczej prosta i pozbawiona komplikacji, ale ładnie zrobiona stylizacja daje mu literacki urok.

W ogóle Stern chętnie sięga do tematów generalnych, apelujących do wiecznych cech natury ludzkiej, co bardzo często prowadzi go do sytuacji melodramatycznych. Wiąże się ta tendencja z romantyczną konwencją opowiadań omówionych na początku, stylizacja romantyczna nie zawsze jest tak czytelna, ale zawsze mamy do czynienia z uczuciami niszczącymi ustabilizowany bieg życia, z namiętnościami, które silniejsze są od rozsądku i jego nakazów. Na tej zasadzie zbudowane zostało ostatnie, najobszerniejsze opowiadanie tomu, *Przyszedł człowiek w nocy*. Jest to historia uciekiniera z hitlerowskiego obozu koncentracyjnego, Żyda, który przybywa do wioski izraelskiej i przynosi do niej ze sobą wspomnienie zagłady. Dla mieszkańców wioski staje się on świadkiem grozy, jaką przeżyła Europa, uczestnikiem Apokalipsy. Pomysł bardzo interesujący, który daje różne możliwości literackie. Autor ucieka się jednakże do rozwiązania dość banalnego: najpierw każe przybyszowi uzdrowić sparaliżowaną dziewczynę, a następnie umieszcza go w małżeńskim trójkącie. Toteż sprawa nosiciela ideologii, proroka czy chociażby ś w i a d k a została właściwie zaprzepaszczona. Przybysz zostaje wystylizowany na wspaniało-

myślnego człowieka, który wycofuje się z erotycznych konstelacji, w jakie został wciągnięty. Wolałbym w tym jednym wypadku rozwiązanie mniej literackie, a bardziej życiowe. Dla Sterna przejście przez niemieckie piekło stało się moralnym oczyszczeniem, mnie wydaje się, że było wręcz przeciwnie.

Osobnym przedmiotem zainteresowań autorskich jest namiętność artystyczna. Stern życie artysty traktuje także jako realizację namiętności, jest więc i w widzeniu tej sprawy romantyczny. I tu tworzy autor sytuacje krańcowe, wyolbrzymione, rozstrzygnięcia zapadają doraźnie i są nieodwołalne. Sztuka jako swoisty sposób samoutwierdzenia się, jako mitologia wewnętrznego zbawienia, ukrywająca rzeczywistą małość, a więc — aluzyjnie — polemika z postawą artysty jako kapłana mającego prawo do sądzenia społeczeństwa — to temat, który znów bardzo zaciekawia pomysłem. Ktoś utwierdził się w przekonaniu, że jest wielkim artystą, gdyż zrezygnował ze społecznej oceny swych prac, żyje mitem o sobie przez samego siebie stworzonym. Ktoś inny osiągnął pozycję społeczną wybitnego artysty, ale nie zdaje sobie sprawy, że wielkość jego podszyta jest kłamstwem, schlebianiem gustom, że jest w istocie fikcyjna. Stern ma w ogóle doskonałe pomysły literackie, tylko realizując je zdaje się zbyt posłusznie ulegać „literackości", zawsze wprowadza swoich bohaterów w jakąś utartą już koleinę, rozwiązanie zdaje się coś przypominać, do czegoś się odwoływać. Szkoda. Coś absolutnie nowego trudno już pisarzowi wymyślić, ale zawsze do jego dyspozycji pozostają mnogie warianty każdego pomysłu. Literatura nasza cierpi, zdaje się, na nieśmiałość pod tym względem, własnych pomysłów ma niesłychanie mało, a do odświeżania konwencji literackich kwapić się nie chce. Stern należy do tych rzadkich autorów, którzy śmiało się w literackość zanurzają, traktuje ją jak magazyn bogaty i niezawodny. Brakuje mu trochę dystansu do wartości tego bogactwa, trochę śmiałości w swobodnym posługiwaniu się nagromadzonym materiałem i doświadczeniem. Ale literaturę taką, nie autentyczną, lecz konwencjonalną świadomie, korzystającą z dezynwolturą z artystycznych remamentów całego świata, można sobie doskonale wyobrazić. O ile tylko będzie to z wdziękiem zrobione. Ale do tego trzeba mieć dużo czysto warsztatowych talentów, dużo inwencji wynikającej z doskonałości rzemiosła, a w naszym skromnym świecie artystycznym ubogo w te rzeczy. I nikt takiej roboty nie szanuje.

Książka Sterna zyskałaby bez wątpienia, gdyby została bardziej konsekwentnie ułożona, gdyby ów posmaczek romantycznej literackości był staranniej wydobywany. W obecnej wersji jest trochę lamusem, w którym przyjemne drobiazgi sąsiadują w bezpośredniej bliskości z rzeczami o uroku nieco żartobliwym. Ale książka jest w sumie niewątpliwym świadectwem współczesnych pisarskich poszukiwań. Hasło wyboru kulturalnego ma w sobie — wśród innych doniosłych i pięknych — także pewien sens zmęczenia. I on może znaleźć swój wyraz literacki. Życzyć należałoby naszym pisarzom, aby nabrali w ślad za Anatolem Sternem więcej zaufania do własnej profesji. Pisać książki to jednakże piękna i trudna umiejętność. Czyż nie jest to stwierdzenie optymistyczne?

Włodzimierz Maciąg

PRZED PISARSKĄ DECYZJĄ

Jerzy Krzysztoń: *Sandżu i Paweł*. Warszawa 1959. „Iskry"; str. 216.

Kazimierz Wyka brutalnie, lecz sprawiedliwie zwalił *Kamienne niebo*, czyli zdewaluował pierwszą powieść Jerzego Krzysztonia: „To niebo jest z papieru, a dramat jest z kalkulacji, koncepcji i literatury" (*Nowa Kultura*, 1958, nr 40). Wyka rzadko stawia na fałszywego konia, jeszcze rzadziej — jak przystało na wytrawnego gracza —

demaskuje przed czasem cudze pomyłki, nic więc dziwnego, że jego s p r z e c i w zwrócił większą uwagę na Krzysztonia niż wszystkie, różnorodne zresztą, zachwyty innych. W rezultacie Wyka przysłużył się jak najlepiej młodemu autorowi, który, jak dotychczas, miał szczęście do bardzo gorliwych i jeszcze bardziej naiwnych apologetów. Już jego pierwszą książkę — *Opowiadania indyjskie* (1953) — przyjęto z nieprzyzwoitą przesadą. Dzisiaj można przeczytać rozbudowane rozprawy, z których wynika niedwuznacznie, że mamy polskiego Grahama Greene'a. Krzysztoniowi mogłoby się więc przydarzyć to, co się przydarzyło osławionemu beletryście katolickiemu, którego sam Krzysztoń w opowiadaniu *Śmierć Czajld Harolda* zjadliwie nazywa Balzakiem, dając do zrozumienia, że myśli o nim to samo, co wszyscy spoza wyznawczej kapliczki. Krzystonia należy traktować poważnie, ponieważ jest to pisarz niewątpliwie utalentowany.

Mówiąc poważnie, trzeba nie tylko przyznać Wyce rację co do oceny *Kamiennego nieba*, ale ważność tej oceny rozszerzyć na wszystko, co Krzysztoń do tej pory napisał. Wszystko jest jeszcze u niego z papieru, kalkulacji i z koncepcji. Krzysztoń nie przemówił jeszcze własnym głosem i o własnych sprawach. Mimo to nie jest z nim źle, skoro potrafił dowieść, że w ogóle umie przemawiać. Tylko najwybitniejsi utrafiają od razu w swój własny ton i wyczuwają, co mają własnego do powiedzenia. Najwybitniejsi nie rodzą się na kamieniach. Dla większości piszących znalezienie własnego tonu to sprawa długotrwałej pracy i uciążliwych poszukiwań, nierzadko sprawa bolesnych przezwyciężeń nieśmiałości, pozornych sukcesów, fałszywych wyborów. Krzysztoń jest, moim zdaniem, w sytuacji tej właśnie większości i, jak można przypuszczać, odnalezienie samego siebie nie jest mu rychło pisane. Jest na to zbyt układny, zbyt wstydliwy i przede wszystkim zbyt ciekawy przyjętych zasad towarzyskiego obcowania. Przyjmuje ton konwencjonalny, obowiązujący w danej sytuacji i stara się wypaść w niej jak najlepiej. W dodatku jest tak inteligentny, że mu się to udaje. Takie sukcesy nie sprzyjają głębszej pracy nad sobą. Nie chcąc życzyć nikomu tego, na czym mu mniej zależy, nie życzyłbym Krzysztoniowi porażki w jego usiłowaniach. Mam zresztą nadzieję, że mu się te sukcesy znudzą. Nuda jest ostatecznym efektem wszelkiego powodzenia. Znudzenie tak samo jak zapotrzebowanie jest głównym bodźcem wszelkiej indywidualnej, a więc i twórczej aktywności człowieka.

Opowiadania indyjskie pisał Krzysztoń według obowiązującej w roku 1953 tzw. metody twórczej, tak samo jak nagradzani podówczas pisarze, tylko o wiele lepiej i prawdziwiej. *Sekret i inne opowiadania* (1956) były świadectwem inteligentnej reakcji na zmianę zasad towarzyskiej zabawy. Krzysztoń rozsądnie skorzystał ze zmiany, nie udając ani trochę, że go oburzała nonsensowność odrzuconych założeń lub że go szczególnie emocjonują założenia nowoprzyjęte. Bohaterów *Kamiennego nieba* (1958) przysypał w powstańczej piwnicy warszawskiej tylko po to, żeby określić najogólniej sens wszelkiej gry, żeby przyznać się do potrzeby gry jakiejkolwiek. „Ale w piwnicy, gdzie z każdego kąta wyłazi cała oczywistość bzdury, trzeba w jakiś sposób udawać, że się jej nie dostrzega. (...) Trzeba udawać, że w coś się wierzy, że na coś się ma nadzieję, udawać, że czekać warto, że coś wreszcie przyjdzie z tego oczekiwania. Robić wszystko dla zabicia czasu. Kłócić się, tak jakby naprawdę istniały rzeczy ważne, przekonywać siebie nawzajem, tak jakby rzeczywiście mocno się w coś wierzyło. Jednym słowem — nie dać poznać po sobie, że widzi się całą oczywistość bzdury, tak jakby inni równie dobrze jej nie widzieli. Jest to sztuka wzajemnego oszukiwania się, wszyscy o tym wiedzą, oszukiwania się na niby, taka gra, która nawet może być przyjemna, bo zabija czas" (*Kamienne niebo*, 1958, str. 108—109). Ani mi w głowie kwestionować prawdziwość tych uogólnień. Z jednym wszakże zastrzeżeniem. Sztuka może mieć z tą grą tylko tyle wspólnego, że ją przenika i w swoisty sposób demaskuje. Nie może być podjęciem tej gry nawet wtedy, gdy się ją uprawia dla zabicia czasu. Stwierdzenie Pawła Rosickiego z *Sekretu:* „Piszę, bo jakbym nie pisał, to bym zwariował", chciałbym rozumieć funkcjonalnie, nie merytorycznie. Powinno to, moim zdaniem, znaczyć mniej więcej tyle: piszę prawdę, bo jakbym nie pisał prawdy,

to bym zwariował. Gdyby formuła Rosickiego miała znaczyć: w pisaniu uprawiam grę, bo jakbym jej nie uprawiał, to bym zwariował, byłaby bezsensowna. Sztukę trzeba wyłączyć z tej zabawy, chociażby dlatego, żeby naprawdę, to znaczy w jedyny dla siebie sposób, służyła do zabijania czasu.

Wymyślność *Kamiennego nieba* polega na przeciwstawieniu się koncepcji sztuki, prześwietlającej pozory. Zwykle stawiano bohaterów literackich w sytuacjach ostatecznych po to, żeby dostrzegli pozorność życiowych gier. Tak jest chociażby w opowiadaniu Sartre'a *Mur* czy w *Apelu* Andrzejewskiego. Krzysztoń postawił swoich bohaterów *in articulo mortis* tylko dlatego, żeby ich przekonać o powszechnej potrzebie samooszukiwania się. Jest to konstatacja nie mniej straszna niż konstatacje bohaterów *Muru* czy *Apelu*, tylko z punktu widzenia sztuki nielogiczna. Potrzeba samooszukiwania się jest naturalną potrzebą w praktyce codziennego życia. Do tego wniosku powinni dojść bohaterowie *Kamiennego nieba* w rozmowie przy czarnej kawie, nie w powstańczej piwnicy. Koncepcja *Kamiennego nieba* jest oparta na nieporozumieniu. Dostrzegł to tak życzliwy dla Krzysztonia krytyk, jak Stefan Lichański: „U Krzysztonia kamienne niebo jego piwnicy jest jednocześnie stropem piwnicznym i symbolicznym kamiennym niebem »świata bez Boga«. Ponieważ zaś powieściopisarz-realista wziął górę nad filozofem i moralistą, koncepcja symbolicznej przypowieści wygląda w *Kamiennym niebie* niczym gwóźdź w przysłowiowej zupie z gwoździa" (*Współczesność* 1958, nr 28). Tezę moralną Krzysztonia może wspierać jedynie powszednia zwyczajność, nie ostateczność sytuacji człowieka. Krzysztoń pławi się w opisie zwyczajności, przeniesionej w sytuację nadzwyczajną, a więc nieprawdziwej.

Jak się już rzekło, nie wątpię razem z Krzysztoniem w powszechną potrzebę umownych gier życia. Tylko sztuki nie chciałbym redukować do żadnego z elementów takiej czy innej gry. Po prostu dlatego, że jej sens polega na odkrywaniu tego, co nie jest grą. Grą nie jest indywidualny stosunek, wewnętrzny dystans grającego wobec gry, którą prowadzi. Ten wewnętrzny stosunek można nazwać świadomością człowieka. Nie ma sztuki bez próby nazwania tego stosunku, bez ustawicznego penetrowania świadomości. Krzysztoń zdaje się sądzić, że tego nie wolno i nie należy. Wszystkie nieszczęścia sztuki płyną stąd, że wielu tak sądzi, nie eliminując jej jednocześnie z pola swych, takich czy innych, zainteresowań. Należałoby bowiem przyjąć wtedy, że sztuka nie ma własnego sensu istnienia i zrezygnować z niej całkowicie, pozostawić ją dla tych, którzy sądzą inaczej. Złotkwi w tym, że w miejsce rzeczywistych podstawia się pozorne racje istnienia sztuki.

Nie sądzę zresztą, żeby Krzysztoń był wewnętrznie przekonany o pozorności racji istnienia sztuki. To, co najlepsze w jego pisarstwie, świadczy o autentycznej potrzebie pisania i nie wynika z zamysłu przenoszenia zasad gry w sferę literatury. Nie chciałbym dopatrywać się chwytu taktycznego w jego sformułowaniu sprzed paru lat: „W moim przekonaniu literatura zaczyna się tam, gdzie teza nie ma p r z y s t ę p u. Dobrze bowiem sformułowana teza jest jednoznaczna i jej konsekwencje są jednoznaczne — a życie w jednoznaczności zamknąć się nie da" (*Dziś i Jutro*, 1955, nr 6). Wprawdzie jest to tylko deklaracja antyschematyczna, ale tyle akurat było trzeba, żeby wyrzec się tego, co zepsuło *Opowiadania indyjskie*.

Sandżu i Paweł, wybór z dwóch wcześniejszych zbiorów opowiadań Krzysztonia, nie daje najlepszego wyobrażenia zwłaszcza o *Opowiadaniach indyjskich*. Nie znalazły się w nim dwa najdojrzalsze opowiadania tomu: *Ręce* i *Ulica Chowringhee*. Pierwsze z nich jest opowiadaniem bez tezy i przynosi bardzo wnikliwe wejrzenie w sprawy sztuki. Stary Murzyn, rzeźbiarz, nie uprawiał gry w swojej sztuce. Rzeźby, w której wyraził swoje najintymniejsze przeżycia, nie chciał nawet uczynić przedmiotem gry dla innych. Wytwory murzyńskiego artysty były jak spowiedź przed samym sobą i jak wyrok z sankcją jedynie moralnego osądu. „Wojownicy mieli jedną rękę sięgającą daleko poza kolana, a drugą ledwo zarysowaną, jak kikut. Kobiety uśmiechały się połową twarzy, podczas gdy druga trwała w dziwnym skurczu" (*Opowiadania indyjskie*, 1954, str. 104). Straszliwie tragiczna jest ta historia afrykańskiego Picassa z murzyńskiej wioski.

Ulica Chowringhee została zepsuta tezą — końcowym obrazem manifestacji, ale bohater tego opowiadania, mały ulicznik z Bombaju, Bihari, widzi w zjawiskach życia wszystko, tylko nie fałszywą grę zewnętrznych i umownych pozorów. Wszystko jest w nim autentyczne i groźne: cynizm, zbrodnia i straceńcze poczucie wolności, która, jeśli nie jest atrybutem zewnętrznej aktywności człowieka, musi stać się jakimś wewnętrznym jego opętaniem, szaleństwem i obsesją. Krzysztoń sam wie najlepiej, że gra pozorów nie jest tą najważniejszą formą zachowania egzystencji, gdy wszystko inne zostanie istocie żywej odmówione. Joachimowi z opowiadania *Plantacja* podsunął nie bez przyczyny chyba ów znakomity cytat z broszury przyrodniczej: „W warunkach niekorzystnych bakterie łączą się w kolonie. Życie ich wtedy nie zamiera, ale jest utajone. W tej formie przeżywają niekorzystny okres" (tamże, str. 111). W *Opowiadaniach indyjskich* znaleźć można całe partie prawdziwie świetnej prozy, o której wybrane opowiadania mogą dać wcale nienajprawdziwsze wyobrażenie. W wybranych opowiadaniach, w *Powiastce o przewoźniku*, w *Ojcowskiej koszuli*, w *Dniu targowym* i zwłaszcza w *Białogębym* jest akurat najmniej tego, co najwartościowsze w jego pisarstwie. Może tylko *Ojcowska koszula* odbiega od dolnej granicy pisarskich możliwości Krzysztonia.

Zbiór *Sekret i inne opowiadania* przynosił mniej, niż zapowiadały *Opowiadania indyjskie*. Tu nie istniała właściwie możliwość złego wyboru. Chyba, żeby opuszczono *Sekret*, najdojrzalszy jak dotychczas utwór Krzysztonia. Tego na szczęście nie zrobiono i jest to główny powód, dla którego książką *Sandżu i Paweł* warto się zainteresować. Wszystko w tym opowiadaniu jest znakomite, poczynając od motta z Tomasza à Kempis: „Albowiem rzadko trafia się człowiek, który by był zupełnie wolny od skazy szukania samego siebie". To motto jest użyte z wyraźną ironią wobec Tomasza à Kempis, który szukanie samego siebie uważa za skazę, ja jednak widziałbym w nim autoironię samego Krzysztonia. Krzysztoń nie zdecydował się dotychczas na przyznanie się do tej skazy. A pisarz musi się pogodzić z jej istnieniem. Co więcej, musi się z nią obnosić. Musi być z niej dumny. Musi myśleć zupełnie inaczej niż bohater opowiadania *Na kółkach*, który gotów w niej widzieć przyczynę ostatecznej zguby: „Bo jak człowiek chce ze sobą skończyć, musi być sam. Sam na całym świecie, jak palec. Wtedy w człowieku rodzi się chęć, żeby go nie było. Bo sam dla siebie człowiek wart tyle, co nic, a jeszcze mniej, jak jest krótszy o obie nogi" (*Sandżu i Paweł*, 1959, str. 163). Pisarz powinien by sądzić coś wręcz przeciwnego. Musi być sam, żeby naprawdę ze sobą zacząć. Musi wbrew wszystkiemu założyć, że jest akurat tyle wart, ile jest wart sam dla siebie. Na tym polega ryzyko sztuki.

Dobrze się stało, że bohaterowi *Sekretu* przyznał Krzysztoń prawo do skazy. Dziewiętnastoletni Paweł Rosicki, niewykształcony chłopak proletariacki, poszukuje samego siebie na śmiertelnym łóżku sanatoryjnym. „Myślenie — zapisuje sobie Paweł — do końca jest w człowieku, żeby każden jeden mógł jak najwięcej zrozumieć, zanim go zakopią. A u mnie ze zrozumieniem nie wszystko jest po kolei..." (tamże, str. 115). Rosickiemu zewnętrzne okoliczności pomogły w powzięciu decyzji. „...Opuść wszystko, a znajdziesz wszystko... Więc opuściłem. Odszedłem od Zośki i od n i e g o, od miłości i nienawiści, odszedłem z budowy, od kolegów, od żywego świata. Gruźlica mi pomogła, ale odszedłem. I jestem w czterech ścianach separatki, na ostatnim przystanku przed śmiercią. I co znalazłem? Czego się nauczyłem? Że od siebie odejść niesposób" (tamże, str. 126). Pisarz nie może liczyć na pomoc gruźlicy, choć i to się zdarza!

Paweł Rosicki, szukając samego siebie, mógł znaleźć tyle, na ile mu pozwalały jego władze umysłowe. Krzysztoń uczynił go przecież *tabula rasa*. Mimo to niektóre jego konstatacje przypominają to, do czego doszedł Jean-Baptiste Clamence w *Upadku* Camusa. Pomiędzy świadomością Camusa a świadomością jego bohatera nie ma istotnej różnicy. Należy przypuszczać, że między świadomością Krzysztonia a świadomością Pawła Rosickiego istnieje spora dysproporcja. Paweł Rosicki jest przede wszystkim bohaterem rodzajowym. To zmniejsza poważnie rangę tych konstatacji, do których dochodzi. Krzysztoń zdecydował się na trochę, nie zdecydował się

na wszystko. W swoim najdojrzalszym utworze zastosował technikę uniku.

W rezultacie Krzysztoń jest pisarzem stojącym przed odpowiedzialną pisarską decyzją. Zarówno w sensie moralnym, jak artystycznym. Wykryć można u niego najrozmaitsze wpływy stylistyczne. Zakończenie *Tamy (Opowiadania indyjskie)* jest pisane niemal pod Wasilewską. W *Przysiędze na wierność (Sekret i inne opowiadania)* znajdziemy *passus*, w którym zastosował Krzysztoń symultaneizm Sartre'a z drugiego tomu *Dróg wolności*. Pisarstwo rodzajowe sąsiaduje u niego z pisarstwem metaforyczno-symbolicznym. Wszędzie brak zdecydowanego wyboru i konsekwencji. W szukaniu samego siebie najdalej zaszedł w opowiadaniach *Śmierć Czajld Harolda* i *Przysięga na wierność (Sekret i inne opowiadania)*. Ale są to właśnie opowiadania najsłabsze, fragmentaryczne, rwące się co parę zdań i nieskoordynowane. Widać w nich na każdym kroku, że autorowi brak odwagi, że nie wie, co z sobą robić. Niewątpliwie szczerze brzmią rozterki Sewera z *Przysięgi na wierność*. „A jałowość płynęła stąd, że nie bardzo wiedział, co z tym wszystkim zrobić. Z wdzięcznością, z samotnictwem, z niewiarą, z oburzeniem. Trzymał to wszystko w sobie i kiwał się smutnie nad mądrością światłego Tomasza Morusa, zakreśloną czerwonym ołówkiem: »Jeśli nie potrafisz tego dokonać, aby w jakiejś sprawie zwyciężyło dobro, czyń przynajmniej wysiłki, aby wpływ zła jak najbardziej osłabić, niemożliwością jest bowiem idealny stan rzeczy na świecie, chyba żeby wszyscy ludzie byli doskonali: lecz tego — kończył święty mąż — nie spodziewam się przed upływem wieków«" *(Sekret i inne opowiadania*, 1956, str. 64—65). Trzeba dla tych rozterek właśnie znaleźć wyjście Pawła Rosickiego: „Piszę, bo jakbym nie pisał, to bym zwariował". I tak jak on nie liczyć już na żadną grę.

Henryk Bereza

NASTĘPNY Z „KOLUMBÓW"

Lesław Bartelski: *Pejzaż dwukrotny*. Warszawa 1958. „Czytelnik"; str. 234.

Nowa powieść Lesława Bartelskiego zaczyna się jak wielki kryminał — koncentracją zamachowców. Jest pierwszy sierpnia 1944 roku, początek powstania warszawskiego. Atmosfera niepewności i braku zaufania do własnych sił — nie wiadomo jeszcze, jak długo będzie trwać powstanie: parę dni czy parę miesięcy. Autor ciekawie odtwarza tę atmosferę, przerażenie powstańców, młodych chłopców, którzy rozpętali siły przerastające ich możliwości, przerażenie ogromem odpowiedzialności wobec narodu i historii, przerażenie militarną siłą wroga.

Ale ten pierwszy obraz powieści jest wspomnieniem jednego z bohaterów utworu, który w rok później wrócił do zburzonej stolicy i znalazł się w tym samym miejscu, gdzie dokonał swego pierwszego powstańczego ataku. Powieść rozpoczyna się od retrospekcji. Jest to celowy zabieg kompozycyjny Bartelskiego. Ten pierwszy atak w aurze zagubienia, nieświadomości grozy sytuacji rozpościera się wielkim cieniem nad całą powieścią. I również nad psychiką jej bohaterów, na całym pokoleniu „kolumbów".

Drugi obraz powieści, już współczesnej, zaczyna się ekshumacją zwłok powstańców ze zbiorowego grobu, towarzyszy walki i przyjaciół Nurta. Te dwa obrazy tworzące jednolity artystycznie początek książki Bartelskiego są dla niej symptomatyczne. Dalsza akcja utworu toczyć się będzie poprzez wspomnienia przeszłości bohatera, konfrontowane ze współczesnością, i w rzeczywistości współczesnej, zestawianej oraz determinowanej przez przeszłość. Te dwa nurty zazębiają się nierozerwalnie: kompozyjnie i ideowo. Zresztą charakterystyczny jest sam świetny tytuł powieści — *Pejzaż dwukrotny*. Ale jest on malowany jedno-

cześnie. To nie są dwa następujące po sobie malowidła: osobno akcja z czasu powstania, osobno akcja po wojnie. To jakby jeden wielki obraz, przez który oglądać można drugi, poprzedni, zaś poszczególne elementy tych dwóch pejzaży są sobie wspólne. Obydwa są równorzędne, równowartościowe. Jeszcze jeden przykład wpływu techniki filmowej na konstrukcję nowoczesnej powieści. Chwyt ten rozszerza znacznie sferę powieści, daje możliwość dwukrotnej, a zatem wszechstronniejszej i pełniejszej relacji.

Książka Bartelskiego podejmuje od nowa problem znany już z *Popiołu i diamentu* Andrzejewskiego czy *Kolumbów* Bratnego, problem postawy akowców wobec nowej rzeczywistości. Czy mają rzucić broń i przystąpić do współpracy z ludźmi budującymi zręby socjalizmu w Polsce, czy też nadal walczyć? Jest to kwestia lojalności wobec nowej władzy. Bohaterowie powieści Bartelskiego zdają sobie sprawę, że toczy się „jakaś rozgrywka między dwoma światami", ale nie można w niej — jak chciał to zrobić Nurt — zająć pozycji neutralnej. Spotykamy się raz jeszcze z kwestią wyboru, wyboru tej lub przeciwnej strony barykady. Stąd chwilami wydaje się, że postacie Bartelskiego są zbyt określone, jednoznaczne politycznie. W rzeczywistości oni nie byli jednoznaczni. Wręcz odwrotnie, toczyli ze sobą długotrwałe spory wewnętrzne: moralne i polityczne. Kolumbowie byli skompleksowani i skomplikowani, zaskoczeni tokiem wydarzeń. Próbowali niejednokrotnie znaleźć wyjście, przystosować się do rzeczywistości, która brutalnie pozbawiła ich złudzeń. To sytuacja polityczna upraszczała konflikty, sprowadzała je do dwóch obozów, nadawała im jednoznaczny polityczny sens. Natomiast ludzie byli najczęściej uczciwi. Niestety obiektywny sens tej uczciwości był dla młodej władzy podejrzany. W tym między innymi tkwi tragizm pokolenia bohaterów *Popiołu i diamentu*, *Kolumbów* i *Pejzażu dwukrotnego*. Zaś niedowierzanie ze strony młodej władzy było obiektywnie usprawiedliwione. Po ich stronie leżała racja dziejowa. Ten tragiczny splot sytuacji politycznej jest precyzyjnie ukazany w powieści.

Książka Bartelskiego jest jednak wewnętrznie przełamana. Zakrojona z początku na wielką powieść moralno-polityczną, o ostrych konfliktach światopoglądowych, przemienia się w jedno z wielu, w powojennej literaturze, opowiadań prawie reportażowych o losach konspiracji po zakończeniu wojny, wręcz w powieść sensacyjną z wydźwiękiem. Obrachunek z pokoleniem „kolumbów" przemienił się w realizacji w opowieść o losach byłego akowca, który nie potrafi i nie może zerwać z dawnymi towarzyszami broni. W psychice głównego bohatera, Nurta, nikną wahania. Bohater jest już przekonany o tym, że trzeba zerwać z przeszłością, tylko tę decyzję odwleka. Wahania i spory ideowe ustępują już rezygnacji i strachowi przed wsypą, przed Bezpieczeństwem. Symbolem odrodzenia narodu i nowej władzy jest Bednar, kuzyn Nurta, komunista. Jest on jednakże papierowym pozytywnym bohaterem. Przypadkowo pojmany przez bandę WIN-u, zostaje uratowany od rozstrzelania właśnie przez Nurta. Scena ta jednak nie została w pełni wyzyskana dla ideowego sensu powieści.

Ta przemiana powieści z ideowej w prawie kryminalną nie pozbawia jej zresztą atrakcyjności. Warstwa sensacyjna zaczyna grać pierwsze skrzypce w utworze. Jest ona skomponowana zręcznie i precyzyjnie. Mogą jedynie trochę razić ciągłe i przypadkowe spotkania Nurta z przyjaciółmi z powstania. Nurt traci z nimi kontakt i znów przypadkowo go nawiązuje. Ale to drobiazg. Fabuła jest ciekawa i „trzyma" czytelnika. Przekonuje sylwetka Nurta. Jego refleksje są proste, zrozumiałe i usprawiedliwione w każdej sytuacji powieściowej. Pozbawione są, jakże częstych w naszej współczesnej literaturze, pseudo-głębokich i mistycyzujących roztrząsań nad znikomością ludzkiej egzystencji, pozbawione irracjonalnych udziwnień. Wreszcie, co najistotniejsze, Nurt nie żywi do nikogo pretensji i żalów. Nie zanudza czytelnika swymi skargami. Jest męski. Rozumie, iż jego życie wplątane zostało w tryby historii bardziej niż los innych pokoleń. Swą tragiczną sytuację, rozterkę duchową zawdzięcza tylko sobie samemu i obiektywnemu układowi sił politycznych. W takim postawieniu problematyki, jak sądzę, tkwi największy walor ideowy ostatniej powieści Bartelskiego.

Stefan Durski

REPORTER Z KONCEPCJĄ I STYLEM

Marian Brandys: *O królach i kapuście.* Warszawa 1959. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 212.

Niewielu mamy reporterów budzących zaufanie, prawdomównych, odpowiedzialnych za słowo, efektownych, a nie efekciarskich. Zdolnych do uogólnień, ale nie nazbyt pochopnych do głębszych przemyśleń socjologicznych. Lowell, M. Brandys, W. Zalewski, jeszcze Kozicki, Seidler, Wolanowski. Lista, jak widać, nie nazbyt długa. Stąd tomiki tych autorów rozchodzą się szybko i nigdy nie giną w szarej i sporej na ogół masie reportaży na naszym rynku księgarskim. Stąd wreszcie książki tych autorów można kupić, jak to się mówi, „w ciemno", nie czekając, aż ukażą się recenzje. Takie uczucia nurtowały mnie przy kupowaniu *O królach i kapuście* Mariana Brandysa. I od razu odsłonię karty: nie zawiodłem się.

Są to reportaże z prowincji — to powód zainteresowania. Brandys podbudowuje je rzetelną wiedzą historyczną, nie anegdotyczną i nie plotkarską. I o dziwo, bez plotki uzyskuje nadspodziewane wyniki. Bez plotki potrafi czytelnika zainteresować. Schemat ich jest prosty. Autor albo obala jakiś mit czy legendę miasteczka, jakieś przysłowie, które przyjęło się w języku potocznym, a powstało w związku z opisywaną miejscowością (np. Pacanów, Pińczów), albo rehabilituje miejscowość. Wszystko to zaś w celu obudzenia szerszego zainteresowania społeczeństwa. Brandys jest reporterem społecznikiem, moralizatorem, ale proszę tego, w jego wypadku, nie utożsamiać z nudziarstwem. Od nudziarstwa jest jak najdalej. Obok bowiem walorów poznawczych reportaże jego zawierają sporą dozę humoru i cienkiej ironii *(Daleko od Warszawy).*

Jednakże Brandys nie posługuje się, jak to robi wielu innych reporterów, stałymi schematami konstrukcyjnymi zmieniając jedynie ich układ. Reportaże te są zindywidualizowane a łączy je z sobą ogólny ton i jednolity styl literacki. Jest to cecha wszystkich dobrych reporterów.

Tomik reportaży Mariana Brandysa można by z powodzeniem zatytułować *Reportaże z Polski B.* Rzecz jednak charakterystyczna. Autor nie biada nad tragicznym niekiedy stanem owej Polski B, nie wstrząsa, jak pozytywiści, sumieniami, ale ukazuje realne możliwości rozwoju tych ziem i realne osiągnięcia. Używając modnego do niedawna słowa, reportaże Brandysa są mobilizujące. aktywne. Chciałem podkreślić pozytywny sens tego wyświechtanego terminu. Nie jest to mobilizowanie *par force* i powtarzam raz jeszcze: nie ma w nich natrętnego komentarza i nudziarstwa.

Opowiadania, tak je można nawet nazwać, Brandysa są pisane bardzo bezpośrednio. Reporter sam jest ich bohaterem i ten fakt przybliża je do czytelnika. Autor wpada w ton wspomnieniowy (*Ostatnia bitwa*) i gawędziarski. Brandys posiada tę cechę rasowego reportera, która mu pozwala mówić w sposób lekki i łatwy o sprawach trudnych i poważnych.

Równocześnie tomik Brandysa, mimo że czyta się go bez trudności i lekko, nie jest pozbawiony konfliktów. Wręcz przeciwnie, kilka z tych rozdziałów zbudowanych zostało na mocnych i ostrych konfliktach. Kipi namiętnością, chociaż jest ona utemperowana, ugładzona, może jakby zbyt miękka. Przeziera z nich niejednokrotnie krzywda ludzka, np. wieloletniego inżyniera, naczelnego architekta Zamościa, który dwukrotnie zdołał przeprowadzić restaurację przepięknego renesansowego grodu, aż nagle, nie wiadomo z jakich powodów, został usunięty, w sile wieku i energii, ze stanowiska zajmowanego od dwudziestu dwu lat. Pod względem siły konfliktów najciekawszy jest reportaż pt. *Diabelskie piętno.* Pisarz ukazuje tu, w jaki sposób atmosfera Majdanka i kontrrewolucyjnych band w latach 1945—46 w Lubelszczyźnie ukształtowała psychikę mordercy rodziców. Brandys precyzyjnie wskazuje na socjalne źródła czynu zwyrodnialca. Diabelskie piętno to chyba najlepszy fragment całego zbioru. Kapitalne jest również opowiadanie o tyszowieckich szewcach.

W wielu reportażach Brandysa daje się wyczuć cienką nutę ironii i kpiny

wobec rozmaitych tzw. przerostów i wypaczeń minionego okresu. Pojawiają się w nich niekiedy relacje o wydarzeniach tak nietypowych w swym jednostkowym realizmie, a równocześnie wiarygodnych dla czytelników polskich. Nasuwają się na myśl przygody bohatera znanej powieści znakomitej radzieckiej spółki autorskiej, Ilfa i Pietrowa, *Dwanaście krzeseł*. Niektóre wydarzenia są rzeczywiście nadrealistyczne, a jednocześnie okazuje się, że działy się kiedyś naprawdę. Z drugiej strony atmosferę reportaży Brandysa przenika delikatny powiew szlachetnego sentymentu bez łezki, rozsądnego kultu dla tradycji narodowej: historycznej i kulturalnej.

Z całego tomiku wyróżniają się odmiennym charakterem dwa fragmenty: *Tajemnice Nałęczowa* i *Ostatnia bitwa*. Wizyta w Nałęczowie jest felietonem historyczno-literackim, wspomnieniem, konfrontacją legendy literackiej z rzeczywistością. Szkoda tylko, że felieton to zbyt lakoniczny. Autor za mało dowiedział się od ludzi mieszkających do dziś w Cisach-Nałęczowie, a można było dowiedzieć się znacznie więcej i to rzeczy mniej banalnych. Przede wszystkim zaś od byłych kuracjuszy i bywalców tego sławnego i modnego niegdyś uzdrowiska. Niestety autor nie zetknął się z nimi, chociaż sporo ich jeszcze chodzi po świecie. Legendy zaś i wspomnienia o Prusie, Żeromskim i Sienkiewiczu są naprawdę zajmujące. Zamyka ten zbiór szkic pt. *Ostatnia bitwa* — wspomnienie osobiste autora z kampanii wrześniowej, zrodzone dzięki wizycie po dwudziestu prawie latach w tej samej miejscowości, gdzie się toczyła pierwsza i ostatnia wrześniowa bitwa, w której brał udział autor.

Stefan Durski

WIECH AVANT LA LETTRE

Józef Kazimierz Kowalski: *Czarna procesja*. Powieść historyczna. Warszawa 1958. Instytut Wydawniczy „Pax"; str. 336.*

„Oprócz dzieł na jaw wydanych, jednych z ukryciem, drugich z wyrażeniem swego imienia, pisał on liczne i obszerne raporta do Komisji Edukacyjnej o Akademii Krakowskiej, projekta różne do ustaw szkolnych, rozprawy w zatargach Akademii z władzą biskupią, myśli o urządzeniu Żydów, czułe i wymowne przełożenia za ludem miejskim, kiedy te ofiary przemocy i niesprawiedliwości ściągnął do Warszawy i stawił w obliczu króla r. 1788 z prośbą o przywrócenie im wydartych praw i prerogatyw."

Co Jan Śniadecki zawarł w jednym zdaniu *Żywota literackiego Hugona Kołłątaja*, na to Józefowi Kazimierzowi Kowalskiemu potrzeba było dwu (nazwanych powieściami) książek, z których każda liczy stron ponad trzysta. Skutki zaś owych praw do beletryzowania są potężne, skoro mogą — a że mogą, właśnie zrozumiałem — przywieść do wniosku fałszywego: „Marcel Proust powiedział kiedyś, że muza historii — Klio, jest najnudniejszą z muz. Do niedawna byłem przekonany, że jest to sąd niesłuszny".

Andrzej Dobosz — to jego cytowałem — uporał się był kiedyś z lekturą *Cywilnego kanonika* i opisał (*Twórczość*, 5/1955) „pięć zróżnicowanych wyraźnie stylów narracji" J. K. Kowalskiego. Obdarowany dziś przez Andrzeja Kijowskiego *Czarną procesją* — spostrzegam, iż autor poniekąd udoskonalił swoją metodę opowiadania; znajduję bowiem stroniczkę jednoczącą bez mała wszystkie jego stylu właściwości, syntezę galimatiasu:

„Kołłątaj pochylił się nad siedzącym przy biurku przyjacielem [Jezierskim] i objął go ramieniem.

* Dodać warto, że „Pax" — znany dotychczas z wydawania dobrych powieści historycznych — odstąpił tym razem od zwyczaju polecania książki przy pomocy reklamy na skrzydełkach obwoluty (projektowanej przez Janusza Kowalskiego).

— Kochany. Kiedy dokucza ci zgryzota, już wiem, żeś przemęczony. Wstań. Czas na obiad. Dziś w ratuszu Dekiert podejmuje ministrów i ważne inne persony. Mam dla ciebie zaproszenie. Wszak pójdziemy?

— Owszem. Pojadę obaczyć bezczelną gębę Branickiego prawiącego o wolności i braterstwie. Obaczę, jak przy jednym stole zasiądzie obdarty z przywilejów gospodarz, obdziercy jako goście, wśród nich poniektórzy ludzie dobrej woli.

— Dziękuję ci, Salezku, żeś mnie obdziercą uczynił, no i przy tobie wzbogaci się socjeta o jednego człeka dobrej woli. Idźmy. Wydaje mi się, że ukradkiem wyniesiemy się z fety i pojedziemy między zboża pod Wilanów. Pewnie już przepiórki wołają na żniwa, maki się czerwienią, chabry się niebieszczą, wiesz? Tęsknię do wsi. Tak bym chętnie odetchnął wiejskim ustroniem. Ej, Salezku! Wkrótce limita. Wyrwiemy się do mnie na żniwa? Bez czarnej kawy. Bez czarnego inkaustu. Na białe mleczko! Hej!... Na łono niekłamliwej natury" (str. 270).

Jakoż niebawem pojadą na Kołłątajowe probostwo, gdzie dobrotliwy wikary — typ księdza z Sienkiewicza — uczęstuje ich „wonnym lipcowym miodem" tudzież „parafiańską historyjką o pliszczę". A zaś w drodze powrotnej spotka ich przygoda, która kanonika Jezierskiego przemieni w rębajłę i odbędzie się srogi pojedynek, i poseł Suchorzewski „księżą ręką naznaczon" w brodę zostanie...

Wszelako schematy z *Na polu chwały* czy *Potopu* trudno podrabiać, gdy się — nawet sporo wiedząc o realiach epoki — znajduje szczególne upodobanie w trywializowaniu przejawów kultury rokoka. Prześliczny wiersz, o którym prof. Kott miał się wyrazić, że jeśli zostanie odsądzony Trembeckiemu, to on i tak nie przestanie go przypisywać ulubionemu poecie — upamiętnił Kossowską w tańcu:

Nóżki się ledwie widzieć pozwolą
I czasem tylko dotkną się ziemi,
. . . . . .
Gdy się na zwrocie nieco zawinie
Lotny fartuszek albo spódniczki,
Ledwo z chciwości oko nie zginie,
Żeby obaczyć chociaż trzewiczki.

J. K. Kowalski precyzuje: pani podskarbina tańczy obertasa z wojewodzicem Walewskim:

„On, mocno objąwszy partnerkę prawym ramieniem w pasie, zawinął nią w lewą stronę i porwał w wir z takim impetem, że piękna, powiewna suknia podskarbiny, wraz z koronkami i halkami, uniosła się błękitnym dzwonem. Błysnęły brylantami ozdobne podwiązki" (s. 228).

Toteż nic dziwnego, że w rezultacie długich a bezowocnych błądzeń po Puławach, po komnatach Stanisława Augusta, po rezydencjach Branickiego, Małachowskiego, Sapiehy — gdzieś dopiero w połowie książki autor *Czarnej procesji* zaczyna łączyć relacje o bieżącej polityce z jakimś wyraźniej zawiązanym wątkiem powieściowym; akcja osiada w końcu pośród rodzin bogacącej się czeladzi.

Dialogi z nieznośnie sztucznych (łatwiej czytać najstarsze choćby teksty, byle autentyczne niż większość stylizacji) stają się raptem wartkie, tylko — przemożny wpływie Wiecha na wszystko, co warsiawskie! — niepokojąco znajome:

„Panie Sylwuś? Podpłynęły karpie. Frygamy? Panie Sylwuś? Rybka nie lubi na sucho. Golniemy?..." (s. 246).

Brak mi formuły, którą rad bym zakończyć. To się czyta jak powieść — uznawane bywa za najwyższy komplement, jeśli się go przyznaje dziełom naukowym dużej klasy. Ale w sytuacjach odwrotnych zdanie analogiczne nigdy nie ma zastosowania. Do czego można przyrównać złą powieść?

Andrzej Biernacki

TĘSKNOTA ZA WIELKOŚCIĄ

Jerzy Brzęczkowski: *Nocny gość*. Warszawa 1958. „Iskry"; str. 220.

Istnieją książki, które od pierwszych zdań zagarniają wyobraźnię czytelnika. A dzieje się to bynajmniej nie dlą jakiejś fascynującej fabuły czy dla szczególnych walorów psychologicznej introspekcji, ale po prostu dzięki żywiołowej dynamice obrazowania i porywającej prężności słowa.

Do takich książek należy *Nocny gość* Jerzego Brzęczkowskiego. Po przeczytaniu pierwszego opowiadania zbiorku pt. *Asza* zastanawiałam się, gdzie biją źródła tej siły witalnej? Czy tylko w egzotyzmie tła i środowiska? Ale ani jedno, ani drugie nie jest dla autora egzotyczne. Czuć, że on w nich tkwi bez reszty, jest z nimi zespolony każdym nerwem, każdym włóknem mięśni, każdą kroplą krwi i rytmem przyśpieszonego oddechu.

Morze i step, trójka wędrownych sztukmistrzów, noce pod gwiazdami, występy na czerwonym dywaniku w kurzu kubańskich miasteczek — wszystko to nie było wymyślone przy biurku, ale przeżyte pod płomiennym słońcem Południa wśród falujących ziół stepowych, wichrów, niosących echa starych siczowych pieśni o „czumakach ze solą", o „Katarzynie-carycy", o „Potoćkym-panie".

Asza to ferment młodości, to ucieleśnione marzenie o tytanicznej sile mięśni i namiętności, o miłości w stepie i o śmierci na arenie cyrkowej Marzenie — ale obleczone w żywe ciała półbogów. Co za bajeczny świat! „Tam się żyje albo się umiera, ale żyje się siłą stu koni" — pisała Pawlikowska o jakimś cowboyskim filmie. Bohaterowie Brzęczkowskiego trwonią swój kapitał życiowy z nadludzką hojnością. Grają z losem o szczęście nie na raty, ale za gotówkę. Nie poddają się nawet w obliczu ostatecznej klęski. Ich śmierć ma w sobie coś triumfalnego.

Autor nie zapoznaje z nimi czytelnika od razu. Musimy razem z narratorem przejść kolejne fazy wtajemniczenia. Jak dobry portrecista, kreśli naprzód ogólną sylwetkę, a potem uzupełnia ją stopniowo charakterystycznymi szczegółami. Widzimy zrazu Aszę na pokładzie czarnomorskiego statku, skuloną i spowitą w biały chiwański szal. Podłużne oczy barwy ciemnych fiołków, ciężki, smolisty węzeł włosów na karku, nieproporcjonalna do całej wiotkiej figury muskularna noga tancerki, wreszcie ostry profil na tle złocistego nieba, jak na bizantyńskich ikonach — oto zewnętrzny wizerunek Aszy. A jej słowa: „Lubię tańczyć na nożu" — demaskują psychiczne wnętrze drapieżnej dziewczyny, zanim odsłonią je jej postępki. A taniec?

„Nogi trysnęły z ciała jak dwa strumienie. Aż stała się cała złotym potokiem."

Odmienną techniką posługuje się autor przy kreśleniu wizerunku gruzińskiego atlety Sergo. Ten prymityw ludzki nie wymaga tak skomplikowanych zabiegów. Jest prostolinijny i kanciasty, z jednej bryły. Raczej model dla rzeźbiarza niż dla malarza. Od początku aż do swego tragicznego końca pozostaje tym samym, dobrodusznym, a jednocześnie łatwo zapalnym olbrzymem.

Poważnym atutem artystycznym *Aszy* jest żywiołowe podejście autora do natury. Krajobraz Brzęczkowskiego nie jest nigdy statyczny. Zawsze żywy, pulsujący, często antropomorficzny. Oto przykłady. „Woda, jeszcze ołowiana i zimna, nie czuła słońca." „...wwiercała się droga białym, krętym wężem w zielony step. Zbudzony obłok kurzu niechętnie prostował się w niebo." „Nagle spomiędzy pagórków wyskoczy białolicy futor. Wyskoczy i przycupnie w wilgotnym chłodzie wiśniowego sadu." „Wieczorem rudy księżyc jechał na czarnych kurhanach jak na wielbłądach."

Przypominają się najpiękniejsze karty Gogola i Czechowa. Jeśli to nawet są filiacje, to wzór dobrze wybrany.

W krótkim przedsłowiu do *Aszy* autor przyznaje się, że „opowieść ta dawno powstała. Dawno też została wydana w tomie nowel pod tym tytułem. Po wojnie chciałem przerobić, odświeżyć cały tom... Odrzuciłem resztę tomu na wieczne zapomnienie. *Aszy* nie przerobiłem".

I postąpił słusznie. Nie zawiódł go

pod tym względem nieomylny instynkt artysty. *Asza* wygładzona zatraciłaby prawdopodobnie cały swój dziki, stepowy urok świata, „którego już nie ma".

Następne opowiadanie, osnute na motywach czarnomorskich z czasów interwencji i wojny domowej, bogatsze jest o element fantastycznej metapsychiki. Wielki finansista z Rostowa, o polskim nazwisku Czernecki, może potomek jakiegoś zesłańca, tajemniczy typ ni to potężnego kupca, ni to wschodniego maga, przygarnia bezdomnego chłopaka, umierającego z głodu w porcie Galaty, wychowuje go i czyni prawą ręką w swoich niezliczonych filiach, rozrzuconych po całym świecie. Między tymi dwoma ludźmi nawiązuje się stosunek magiczny.

„Nieraz przychodziła Aleksemu do głowy dziwaczna myśl: przecież on żyje moim życiem. Posługuje się moim ciałem, jak własnym. Gdzieś w oddali widział małą, suchą figurkę zanurzoną w szerokim fotelu, a potem nagle samego siebie: z oczu, z mózgu człowieczka wychodziły lśniące, stalowe druty — i oplątywały ciało Aleksego, rzucone o tysiące mil na inną półkulę ziemi."

Wybucha rewolucja, Aleksy jest wplątany w sieć konspiracji, urywa się zewnętrzny kontakt z Czerneckim, ale więź magiczna trwa. Gasnący czarodziej kieruje dalej losami Aleksego, chce ustalić jego przyszłość i umiera nagle w chwili, kiedy tamten ginie od bomby.

Czy ta legenda o dogorywającym kapitaliście, który całą swą potęgę pragnie przekazać młodemu bojownikowi nowego ładu, ma aspiracje „wielkiej metafory"? Przypuszczam, że nie. I to wcale nie jest nam potrzebne. *Promienie* (taki jest tytuł tej „opowieści fantastycznej") mają pod dostatkiem innych sensacji natury apolitycznej. Jest tam szeroko rozbudowany podkład wielkiej przygody, jest jasnowidząca z rozżarzoną kulą, jest młodość, miłość, awantura. I gorący oddech południowego morza.

Krańcowo odmienny egzotyzm stanowi magnes opowiadania *Sprawiedliwość*. Osią akcji, bardziej zwartej niż w poprzednich utworach i właściwie jednokierunkowej, jest problemat etyczny. Na holowniku-łamaczu, uwięzionym wśród lodów Północy, jednemu z marynarzy ginie pamiątkowy zegarek. Podejrzenie pada na kucharza Chińczyka. Załoga skazuje go na przymusowe odosobnienie, pozornie wyglądające dość nieszkodliwie w warunkach grożącej wszystkim zagłady, ale w rezultacie sprowadzające zgon przypuszczalnego przestępcy. Zegarek znajduje się po śmierci poszkodowanego marynarza. Chińczyk padł ofiarą niesłusznego podejrzenia. Cała załoga wymiera stopniowo z zimna i głodu. Ocalał tylko jeden i to dzięki szczurowi, którego obecność na statku podtrzymywała w nim nadzieję na ratunek.

Cały ten szkielet marynarskiej anegdoty obrośnięty jest mięsem realnych szczegółów, pozbawionych zarówno naturalizmu, jak patetycznej makabry.

Następne opowiadania: *Palec strachu, Na działkach, Nocny gość, Frycek*, powstały podczas wojny i okupacji. Ciekawym objawem jest słabnąca tutaj obsesja nagłej śmierci, zjawiającej się, trochę na zasadzie *deus ex machina* w trzech pierwszych opowiadaniach, jako rozwiązanie tragicznych splotów fabuły. Ale tam ma ona w sobie zawsze coś heroicznego. Tutaj zaś bohaterami są ludzie słabi, mali, zaszczuci przez strach śmierci, często o przytępionym przez instynkt samozachowawczy poczuciu etyki i sprawiedliwości.

Jednocześnie ze skarleniem przedstawionej rasy ludzkiej następuje degradacja uczuć autora. Czy zawsze towarzyszyć ona musi dojrzałości umysłowej? Młodzieńczy zachwyt nad urodą życia, nad pięknem i siłą człowieka przeradza się w politowanie i pogardę dla słabości i ułomności natur przeciętnych, pospolitych. Szkice powojenne — przesiąknięte goryczą i cierpką ironią — są już raczej publicystycznymi satyrami. Występują w nich już nie żywi ludzie, ale typy, skondensowane symbole pewnych postaw życiowych, które autor piętnuje.

Sens tych ostatnich opowiadań można zamknąć w słowach „Donkiszota na Mazowszu", rozbitka Polski przedwojennej:

„Czego miałem bronić, gdy Wielkości już nie stało... Pozostał jeno olbrzymi Cień... na małych ludziach."

To rozczarowanie pozbawione jest jednak fermentów rozkładu. Tęsknota za wielkością jest zawsze zapładniająca.

Stefania Podhorska-Okołów

„ANGLOSASKIE POZY"

Angus Wilson: *Anglosaskie pozy*. Tłumaczył Adam Klimowicz. Warszawa 1958. „Czytelnik"; str. 647.

I

Anglosaskie pozy zaczynają się od scen na dobrą sprawę komediowych. I wszystko zdaje się zapowiadać, że takimi, właśnie takimi scenami się skończą. Będzie to powieść o intelektualistach. Angielskich intelektualistach. O historykach. O zajmujących się średniowieczem — Knutem czy Edwardem Wyznawcą. Będzie to komedia pozorów. To przynajmniej sugeruje tytuł. Ale komedia zaczyna kuleć. Trąci już czymś innym. Oto zjawia się komizm sytuacji. Zjawia się i zwycięża. Oto zjawiają się postaci zredukowane do jednej tylko właściwości. I naturalnie jest to właściwość z rzędu „charakterystycznych", właściwość, która ma stanowić *differentia specifica* bohatera. Oto zmienia się rodzaj dowcipu, gatunek humoru. Klaryssa Crane niesie jedną z torb doktora historii, Róży Lorimer. „Bardzo osobliwa woń niepokoiła Klaryssę, gdy wychodziły od Lyonsa. Doktor Lorimer zapomniała także o puszce mięsa, które kupiła dla swego foksteriera przed miesiącem. „Komedia stała się farsą. Nie na długo. Przecież Gerald Middleton jest głównym bohaterem powieści. Gerald Middleton przegrał swoje życie. Ma pełną świadomość przegranej. I tu obowiązuje już inna „kategoria estetyczna". Nie ta, do której aspiruje komedia, i nie ta, o którą ubiega się farsa. Gerald Middleton jest bohaterem dramatu. I Angus Wilson „rozgrywa" jego los w konwencji dramatu. Nie ma tu więc jednorodności. Jest natomiast pomieszanie „kategorii estetycznych". Pomieszanie całkiem świadome, pomieszanie wręcz programowe. Toż to Angus Wilson mówił nie tak dawno: „Wierzę z całej mocy, że jeżeli powieść ma odzyskać siłę w świecie współczesnym, to musi — choć nie wracając do wzorów dziewiętnastowiecznych — osiągnąć na nowo ten stopień uogólniania, który cechował wielką powieść dziewiętnastego wieku i dlatego właśnie mieszam w jednym utworze satyrę, realizm społeczny, farsę, melodramat i tragedię". Polski tłumacz napisał w posłowiu: „Ta deklaracja jest wcześniejsza niż *Anglosaskie pozy*, ale w nich dopiero znalazła kompletne ucieleśnienie". I miał rację. Miał ją zwłaszcza, pisząc „dopiero".

Anglosaskie pozy są bowiem skrzyżowaniem dwu tendencji w pisarstwie Angusa Wilsona. Skrzyżowaniem a równocześnie i „zjednoczeniem". Pierwsza z nich sięga lat debiutu. A więc czasów, w których Wilson nie był jeszcze tym, czym jest dzisiaj — to jest znakomitym nazwiskiem angielskiej literatury — kiedy nie miał jeszcze tak świetnej i tak ustalonej reputacji, jaką cieszy się obecnie, kiedy zaczynał dopiero swą karierę *(nota bene* zrobił ją w tempie zaiste olśniewającym jak na angielskie stosunki literackie, gdyż w przeciągu niespełna siedmiu lat). A więc sięga roku 1949. Wówczas to trzydziestosześcioletni już Wilson ogłosił drukiem pierwszy tom opowiadań *The Wrong Set*, by w rok potem przedstawić następny — *Such Darling Dodos*. Druga tendencja jest nieco późniejsza. Pochodzi z roku 1952 — z okresu *Hemlock and after (Cykuta i później)*. Pierwsza zmierzała w stronę komedii a nawet burleski. Druga? Druga tendowała ku dramatowi. Obie nie tolerowały „wtrętów". Obie były za jednością „kategorii estetycznych". I obie spotkały się w *Anglosaskich pozach*. Bo tu farsa stoi obok dramatu. „Wzniosłość" sąsiaduje o miedzę z „komizmem". Jednakże nie jest to nigdy komizm groteski.

Wilson odpycha go od siebie. Wilson dba o „życiowe prawdopodobieństwo". Nie chce podważać wiary w „prawdziwość" świata swoich bohaterów. Toteż nie da się uwieść grotesce ani typu Evelyna Waugh, ani Nigel Dennisa. Ani typu *Czarnej zarazy*, ani *Cards of Identity (Kart tożsamości)*. Jest konsekwentny. Nie pójdzie na to, na co poszedł Waugh w swej wojennej dylogii *(Men at Arms, Officers and Gentelmen)*. Na połączenie groteski i „weryzmu". I postąpi przezornie. Eksperyment Waugha jest bowiem eksperymentem nieudanym. Cóż z tego, że ciekawym. Że atrakcyjnym dla kryty-

ka. Że w drugim tomie swej dylogii Waugh napisał kilkadziesiąt znakomitych stron prozy (myślę tu o opisie klęski na Krecie) — i że — o dziwo — wbrew wszelkim przewidywaniom jest to proza utrzymana w ramach poetyki „życiowego prawdopodobieństwa. Cóż z tego, kiedy skrzyżowanie obu tych konwencji — groteskowej i „werystycznej" — było pomysłem chybionym już w samym zarodku. Bo oto czytelnik wpada w prawdziwe tarapaty. Najpierw autor podkopuje wiarygodność opowiadanych wydarzeń, mruga okiem i daje do zrozumienia, że przecież tego wszystkiego niesposób brać na serio, by po chwili z całą stanowczością zażądać bezwzględnego zaufania, domagać się wiary i to ślepej wiary w „prawdziwość" przedstawionych wypadków i ludzi.

Anglosaskie pozy są powieścią „spójną". *Anglosaskim pozom* nie grozi sytuacja, którą tak dobrze zna *Hemlock and after*. A sytuacja to szczególna. Nasuwa ona przypuszczenie o rozbieżnościach „zamysłu" i realizacji. Sugeruje konflikt intencji i powieściowych wydarzeń. Oczywiście, tylko sugeruje. To przypuszczenie, zaledwie domysł. W każdym jednak razie *Hemlock and after* odsłania zatarg pomiędzy, jakby to powiedziano jeszcze kilka lat temu, „obrazem" a „formułą". Zatarg czy raczej niezgodność problematyki zawartej w fabule z tą, którą piszący zdawał się sygnalizować. Nie jest to niezgodność „komentarza" i „sceny". I nie jest to również konflikt „aury stylistycznej" z tym, co przedstawione. Nie obraca się on w sferze postaw, w sferze sądów wartościujących. Tym razem niezgodność polega na czymś innym. Jest nieporozumieniem dokoła pointy.

Hemlock and after ma swoją pointę. Tak jak pointę mają *Anglosaskie pozy*... W obu wypadkach pointą jest scena kluczowa, a przy tym scena zamykająca powieść. To, co zdarzy się później, jest — w gruncie rzeczy — bez znaczenia. Jest epilogiem. W *Hemlock and after* scena kluczowa staje się sceną dyskusji. Bernard Sands rozprawia o władzy. O jej granicach. O działaniu i motywach działania. I tu Wilson skraca dystans. Świadomość bohatera zmienia się w świadomość piszącego. Oto wiedza Bernarda Sands równa się wiedzy Angus Wilsona. Oto problematyka Bernarda Sands staje się centralną problematyką powieści. Centralną problematyką? Tak, tu zaczyna się szkopuł. Bo problematyka... Problematyka jest urojona. Ach, nie znaczy to bynajmniej, iżbym między zagadnienia pozorne wliczał czy to sprawy władzy, czy to — stosunku pomiędzy motywem i działaniem. Skądże znowu. Tylko że w *Temlock and after* problematyki tej nie ma. A raczej, owszem, jest. Snuje się po marginesach powieści. Ba, tu i ówdzie podporządkowuje sobie jedną czy drugą „scenę". Lecz nie podobna uznać jej za problematykę centralną. Powstaje więc „rozbieżność". A w ślad za nią — podejrzenie, że zamysł nie pokrywa się z realizacją. Że Wilson chciał napisać powieść o władzy i jej granicach, o motywach działania i działaniu samym, ale jej nie napisał, powieść „nie wyszła", „wyszło" natomiast coś zupełnie innego... Ale podejrzenie to rychło upadnie. Nie z okazji *Hemlock and after*. Z okazji *Anglosaskich póz*. Z okazji tej dziewiętnastowiecznej, jakże bardzo dziewiętnastowiecznej powieści.

II

Angus Wilson obiecywał: „...nie wracając do dziewiętnastowiecznych wzorów". I nie dotrzymał obietnicy. Wrócił. Dziewiętnastowieczne wzory przyświecają *Anglosaskim pozom*. Nie będzie tu monologu wewnętrznego* ani behawiorystycznej, tylko behawiorystycznej charakterystyki. Czas okaże się czasem fizykalnym. Znikną stylistyczne innowacje, które proza angloamerykańska przejęła w spadku po Gertrudzie Stein. Nie pozostanie po nich nawet śladu. Dezintegracja osobowości stanie się problemem dziewiczym. Co prawda zapowiedzianym, lecz jeszcze nietkniętym. Tak, to powrót. Zapewne nie był on powrotem doskonałym. Zapewne uchowało się kilka rozwiązań — w głównej mierze rozwiązań formalnych — za którymi nie przepadał romans ubiegłego stulecia, a w każdym razie do których uciekał się rzadko i jakby nie najchętniej. Ale to powrót. Mimo wszystko — powrót!

* Oczywiście, zdaję sobie sprawę, że monolog wewnętrzny pojawił się już w wieku XIX. Po raz pierwszy zastosował go bodajże Edouard Dujardin w *Les lauriers sont coupés*. Był to rok 1887. Jednakże chwyt ten doczekał się eksploatacji na szerszą skalę dopiero w naszym stuleciu.

Odżywa to, czym zdaje się brzydzić znakomita większość współczesnych angielskich prozaików. To, przed czym cofnie się i G. Greene i E. Waugh i N. Dennis i W. Golding i H. Greene i L. P. Hartley. Odżywa komentarz. Jest to komentarz opisowy. Ale nie tylko opisowy. W komentarzu kryje się również ocena. Wilson daje upust swym sądom wartościującym. Wystawia świadectwa bohaterom. Kończy się powieściopisarski obiektywizm. Prozaik nie ukrywa się poza dziełem. Jest obecny. Manifestuje swą obecność. Manifestuje i sięga po to miejsce, które już zajmował w powieściach czy to Balzaka, czy to Dickensa, czy to G. Eliot. Znowu staje się bogiem. Bogiem swoich bohaterów. Przynajmniej ma jeden boski atrybut. Jest wszechwiedzący.

Zna lepiej świat niż jego bohaterowie. Wie więcej, aniżeli oni wiedzą. Potwierdza ich spostrzeżenia, refleksje, obserwacje. Potwierdza i obala. Proboszcz boi się, „że może w tym tkwić coś z nieprzystojnych przeżytków pogańskich. Wilson dodaje natychmiast: „Istotnie w postaci Ingeborgi podobnej do Brunhildy i w jej pasji do wszelkiego folkloru, chrześcijańskiego czy jakiegoś tam innego, było coś, co by uradowało samą Różę Lorimer". Zna swoich bohaterów. Zna na wylot. Czymże jest ich samowiedza w obliczu tej znajomości? A Wilson wcale jej się nie wstydzi. Raz po raz daje do zrozumienia, że o ileż lepiej wyznaje się na mechanizmie psychologicznym swoich bohaterów aniżeli oni sami. Dla nich istnieją tajemnice. Dla niego tajemnic nie ma. Oni mogą nie zdawać sobie sprawy z tego czy owego. Ale on? On zdaje sobie sprawę ze wszystkiego. Profesor Clun nie uświadamia sobie powodów, dla których uwielbia Johna Middleton. Od czegóż jednak jest Wilson? Wilson czuwa. I Wilson objaśni. I Wilson wytłumaczy. Wilson powie: „W osobie Johna Middletona znalazł profesor Clun — (przyp. mój, *L. B.*) ujście dla zasobów entuzjazmu dość naiwnego, a głęboko skrywanego". Tak oto zabiegi o „ten stopień uogólniania, który cechował wielką powieść dziewiętnastego wieku", kończą się akceptacją dziewiętnastowiecznej techniki prozatorskiej. Kończą się „deizmem", przywróceniem pisarskiej wszechwiedzy. To wszystko, co z nich zostaje. Wszystko, nic więcej. *Anglosaskie pozy* są powieścią dziewiętnastowieczną. Nie tylko ze względu na technikę beletrystyczną, choć również ze względu na nią. Ale o „dziewiętnastowieczności" *Anglosaskich póz* rozstrzyga także problematyka intelektualna. A nie jest to problematyka najświeższej daty. Zdaje się być problematyką odrobinę anachroniczną. Po prostu znacznie lepiej przylega do psychologicznego romansu czasów królowej Wiktorii, choćby do problematyki Mereditha, aniżeli do powieści współczesnej.

Anglosaskie pozy zaczynają się od komedii. Komedia nie kończy się wraz z pierwszymi rozdziałami. Powraca. Trwa dalej. Nie zmylił nas tytuł. Jest to komedia pozorów, komedia zdemaskowanego „grymasu". Bohater zostaje złapany na gorącym uczynku nieautentycznego przeżycia, nieautentycznej myśli, nieautentycznych reakcji emocjonalnych. Dzieje się tak raz po raz. Chwyt „wykrytej pozy" jest tu chwytem zasadniczym. Ma wielkie powodzenie. Zawdzięcza je bohaterom. Bohaterowie są przecież — w olbrzymiej swej większości — nieautentyczni. Nieautentyczny jest John Middleton i jego brat Robin, i jego siostra Kay, i ich matka Ingeborga, i Frank Ramage, i nawet pani Salad. Tak, właśnie nieautentyczni. Bo z reguły nie są to obłudnicy pokroju Tartufe'a. Tartufe oszukuje bliźnich. I wie, że oszukuje. Oni oszukują siebie samych. Przede wszystkim — siebie samych. Ich myśli są tym, co Freud nazywał „racjonalizacją", a Pareto „derywatem"*. Są *„wishful thinking"*. Ich emocjom brakuje spontaniczności. Ich emocje są „zorganizowane". Ich gest stał się już tylko „grymasem". Ukrywają przed sobą rzeczywiste motywy swoich czynów. Zastępują je motywami zmyślonymi. Kontrolują pamięć. Nie dopuszczają do świadomości określonych przeżyć, myśli, wspomnień. Trzeba ich zdemaskować. Trzeba odsłonić to, co ukrywają. I Wilson odsłoni. Ucieknie się do konfrontacji. Będzie

* Pareto używał słowa „derywat" co najmniej w dwu znaczeniach. W pierwszym — jako nazwy wszelkich koncepcji intelektualnych o charakterze pseudonaukowym, maskujących residua; w drugim jako nazwy łącznej derywatu (w znaczeniu pierwszym) i odpowiadającego mu residuum. Oczywiście chodzi tu o znaczenie pierwsze.

to konfrontacja świadomości bohatera i wiedzy piszącego. Wiedzy o bohaterze. Wilson jej dokona. I Wilson powie „autentyczne" albo „skłamane". Powie: „To prawda. A to? To tylko pozór".

O autentyczności przeżycia decyduje wiedza piszącego. Wiedza ta nie może ograniczać się do świadomości bohatera. Musi sięgać dalej. Pisarz winien zdawać sobie sprawę z tych rzeczy, z których często nie zdaje sobie sprawy jego bohater. Inaczej zawiedzie konfrontacja, konfrontacja pojęta jako natychmiastowe zestawienie „pozoru" i „prawdy". Stąd nie podobna uciekać się tu do behawiorystycznego opisu. Problematyka powieści zdaje się wykluczać behawioryzm. Żąda psychologii. Ba, gdybyż tylko psychologii! Skoro pisarz wie więcej o bohaterze aniżeli on sam, skoro jego wiedza jest wiedzą nieomylną, to pisarz jest bogiem. Oto główny powód prozatorskiego „deizmu" Angus Wilsona. Oto racja, dla której obnosił się on ze swoją wszechwiedzą, okazując ją na każdym kroku, przy każdej okazji.

„Nieautentyczność" rodzi się wówczas, gdy przystosowujemy nasze skłonności do istniejącego stanu rzeczy. Gdy przystosowując się, oszukujemy własną świadomość. Gdy przystosowaniu się towarzyszy *„mauvaise foi"*. Zdemaskowanie „grymasu" jest więc wykryciem skłonności. Jest odsłonięciem dyspozycji ludzkiego charakteru. Albowiem jest coś takiego, jak „stałe" człowieczego usposobienia. Zapewne, u każdego indywiduum mogą one wyglądać inaczej. Wcale nie muszą być podobne. To rzecz oczywista. Ale są, ale istnieją. John pragnie popularności. Ingeborga — władzy i uwielbienia. Oto Wilsonowska diagnoza. Diagnoza bez reszty dziewiętnastowieczna.

Zakłada ona istnienie tego, co zburzyła powieść okresu międzywojennego. Co najmniej międzywojennego, bo próby zmierzające w tym kierunku podejmowano już wcześniej. Zakłada istnienie stałych dyspozycji charakteru. Na naszych oczach odbywa się reintegracja osobowości. Bohater odzyskuje osobowość. Ma znowu takie czy inne usposobienie, taki czy inny temperament, takie czy inne cechy. Jest człowiekiem „z charakterem". Człowiekiem „o właściwościach". Bohaterowie *Anglosaskich póz* żyją „poniżej" świadomości pisarza. Rzadko kiedy zdobywają samowiedzę. Pełną samowiedzę. Na dobrą sprawę spośród postaci pierwszoplanowych osiąga ją tylko Gerald Middleton. Osiąga ją jeszcze Dollie. Ale Dollie zjawia się dopiero pod koniec powieści. Dużo się o niej mówi. Często się ją wspomina. Ba, wywiera ona pewien wpływ na bieg fabularnych wydarzeń. Tak, to prawda. Jednakże mimo wszystko postać to epizodyczna. Gerald Middleton jest człowiekiem starym. Życie przyniosło mu klęskę. Owszem, ma dobre nazwisko jako mediewista. Owszem, zostaje redaktorem wielotomowej historii średniowiecza. Ale od dawna już nie pisze. Ale jego małżeństwo było fatalnym nieporozumieniem. Ale zawiodły go i opuściły dzieci. Zdaje sobie z tego sprawę. Wie, że jest już za późno. Odleci samolotem do Meksyku. Los Geralda Middletona domaga się „wzniosłości". I „wzniosłość" tę otrzyma. Albowiem staje przed nami jeden jedyny bohater, który nie nakłada na swe emocje wewnętrznej cenzury i nie „organizuje" sobie pamięci, który odrzucił „pozór" i wyrzekł się „grymasu". Który wybrał autentyczność. Autentyczność zaś jest najważniejszą z wartości. Zajmuje poczesne miejsce w hierarchii Angus Wilsona. Miejsce naczelne. Od autentyczności zależy stosunek pisarza do bohatera. Autentyczność rozstrzyga o nim. Decyduje. Dlatego „sprawiedliwymi z Sodomy" będą tu Gerald i Dollie. A nie John czy Robin, czy Ingeborga.

Angus Wilson opowiada się za autentycznością. Wierzy w to, że można ją osiągnąć. Przywiązuje do niej wielkie znaczenie. Sprawa „grymasu" staje się centralną sprawą powieści. Niestety, Wilson widzi ją w tych kategoriach, w których widział ją prozaik dziewiętnastowieczny. To nie pretensja. I nie wyrzut. To tylko stwierdzenie faktu.

Lech Budrecki

WILAM HORZYCA
CZYLI O POTRZEBIE NAIWNOŚCI

Zmarł Wilam Horzyca. Z nekrologów poświęconych jego pamięci powiał dziwnie ciepły ton. Mówiono głównie o jego działalności teatralnej — mało o jego pisarstwie, jeszcze mniej o jego redaktorstwie. A przecież *Droga* przez niego redagowana zasługuje na specjalną kartę u badaczy czasopiśmiennictwa w międzywojennym dwudziestoleciu.

Jednak ci, którzy bliżej znali zmarłego, i ci, którzy się stykali z nim na terenie jego działalności, zachowali w pamięci człowieka niezwykłej dobroci i naiwnego jak dziecko. Na czym polegała „naiwność" Horzycy? Na tym, że mimo wszystkich koniunktur i okoliczności pozostawał wierny, do grobowej deski wierny, swojemu rozumieniu sztuki.

Nie uznawał na ten temat żadnych kompromisów. Nie istniały dla niego drobne rybki, płotki czy stynki, same karpie i szczupaki. Były epoki, kiedy nazwisko Norwida znowu zamykały grobowe kamienie. On wtedy dał prapremierę dramatu *Za kulisami* w Toruniu. (Teatr toruński za dyrekcji Horzycy to osobna karta w dziejach teatru powojennego.)

Horzycy z Leonem Schillerem nie łączyły więzy specjalnej przyjaźni. Jednak Horzyca w swym fanatycznym przywiązaniu do czystej i wielkiej sztuki wiedział, że tylko Schiller potrafi nadawać jej monumentalny kształt sceniczny — godny najlepszych tradycyj teatru polskiego. I co tam mówiły lwowskie łyki, nic go nie obchodziło: wiedział, że Schiller mu zainscenizuje Szekspira czy Wyspiańskiego, i to decydowało. W najgorszych czasach dla wielkiego polskiego reżysera dał mu w ręce wspaniały warsztat pracy.

Jego stosunek do tradycyjnej polskiej sztuki dyktował mu uczucia tolerancji i szacunku dla cudzych przekonań. Nie bacząc na żadne konsekwencje dał Teatr Lwowski pod słynny Zjazd Kultury.

Mówiono: Horzyca nie rozumie życia. I rzeczywiście nie rozumiał życiowych gierek, kompromisów, koniunkturalnych ukłonów. Nie wiedział, kto jest kto. Na tydzień przed śmiercią, kiedy był w moim domu, jak bajki o żelaznym wilku wysłuchał wiadomości o ostatnich przemianach w Chinach Ludowych, a na Macha i Brandysa pytał, kto są ci panowie. Nic nie miał wspólnego z plotką, z kawiarnią, z lotną opinią warszawską, nie wyczuwał „atmosfery", nic nie rozumiał z polemik literackich (których aluzje pojmują tylko sami polemizujący). Jednym słowem był to człowiek „nie z tej ziemi".

I kiedy właśnie podsumowujemy to piękne życie, zakończone pracowicie — z takim oddaniem powierzonej mu słusznie najwyższej placówce, Teatrowi Narodowemu — widzimy, iż mglistość jego pojęć, „estetyczne" zamiłowania, oderwanie od bieżącego życia — dały w końcówce efekt raczej niespodziewany: pełnego, pożytecznego, ciekawego żywota, któremu przyznać musimy niejedną i niemałą zasługę dla kultury narodowej.

Jedną z największych zasług ludzi teatralnych dwudziestolecia jest stworzenie i umocnienie tradycji teatru polskiego — tak jak go proroczo widział Mickiewicz, jak chciał go widzieć Wyspiański. Wśród imion Schil-

lera, Zelwerowicza, Wiercińskiego zawsze będzie jaśnieć imię Wilama Horzycy.

Ale dla mnie jaśniejszym blaskiem płonie jego imię jako człowieka, który dzięki naiwnemu przywiązaniu do swoich wierzeń — realizował swoje osobiste wizje dla naszego wspólnego dobra.

Jarosław Iwaszkiewicz

PRZEGLĄD PRASY

W 6/37 n-rze *Współczesności* dwie sprawy, na które warto zwrócić uwagę: ankieta o twórczości młodych oraz początek dyskusji o reformie studiów polonistycznych. Ankieta o twórczości młodych, rozpisana pośród pisarzy i krytyków starszego pokolenia, zastanawia dosyć dużą izolacją środowisk. Wielu pisarzy odpowiedziało wymijająco, tłumacząc się brakiem oczytania w twórczości młodych, wielu innych zaprotestowało w ogóle przeciwko wyodrębnianiu młodzieżowego getta w literaturze, która jest strumieniem nieprzerwanym. Wyodrębnianie takiego getta jest z pewnością niesłuszne, niemniej jednak jest faktem dokonanym, czego dowodem jest właśnie brak zainteresowania pisarzy a nawet wielu krytyków dla twórczości debiutantów. Wydaje mi się, że czytanie najnowszych utworów lub przynajmniej śledzenie ich powinno być dla każdego pisarza obowiązkiem nie tyle przyjemnym, co koniecznym. Stąd przecież zagraża mu stałe niebezpieczeństwo, z tej właśnie strony nadejdzie ten, który go zaćmi albo zdezawuuje. W literaturze, jak w przyrodzie, toczy się zażarta walka o byt w pamięci społeczeństwa, jedne pokolenia wzrastają na próchnie poprzednich. Trzeba się bronić, spoglądać pilnie w tę stronę, z której nadejdzie zagłada.

W ankiecie pierwsze miejsce zajął zdecydowanie Stanisław Grochowiak, obecny redaktor *Współczesności*, która od pewnego czasu jest żywym i naprawdę ciekawym pismem.

W tym samym numerze tego dwutygodnika zwraca uwagę uderzenie trzech publicystów na studia polonistyczne. Zarzuty autorów sprowadzają się do następujących punktów: 1) nadmierna specjalizacja studiów polonistycznych, 2) zbyt wielka przewaga historii literatury nad współczesnością literacką, 3) niski poziom naukowy polonistycznego środowiska uniwersyteckiego. Wszystko zaczyna się oczywiście od sprawy zasadniczego kierunku studiów. Jaki jest ich cel? Celem tym jest wychowanie nauczycieli — pisze Zbigniew Irzyk — ale zwraca słusznie uwagę, że właśnie zacieśnienie studiów polonistycznych do wyuczania się historii literatury oraz do ćwiczeń w zakresie sprawnej analizy tekstu mija się z celem. Pedagog musi zdobyć wiadomości z zakresu filozofii, historii, estetyki, socjologii, których na polonistyce nie zdobywa, ponieważ — jak twierdzi publicysta *Współczesności* — kurs tych przedmiotów jest traktowany zbyt skrótowo i zbyt formalnie. Traktuje się je jako „pomocnicze", faworyzując uporczywie ową historię literatury, która w wykształceniu humanisty nie stanowi części składowej szerszej wiedzy humanistycznej, ale staje się bezmyślnie wykuwaną dyscypliną. Zakres wykształcenia uniwersyteckiego dostosowany do potrzeb przyszłego pedagoga równa się właściwie zakresowi szkoły średniej.

Sam studiowałem polonistykę i bolączki wyrażone w artykule Irzyka i innych nie są mi obce. Chciałbym natomiast wiedzieć, czego właściwie domagają się ci publicyści? Rozszerzenia zakresu czy podwyższenia poziomu naukowego? Obawiam się, że jedno wyklucza drugie. Albo studia polonistyczne będą obejmowały szeroki zakres wiedzy humanistycznej czy nawet pozahumanistycznej, a wtedy rzeczywiście będą w każdym z tych przedmiotów stały na poziomie szkoły średniej czy też na poziomie Wyższej Szkoły Pedagogicznej, albo będzie to po prostu studium historii literatury przy-

gotowujące pracowników naukowych w tej dziedzinie. Studiowałem polonistykę jeszcze przed reformą, według starego, pięcioletniego systemu, i z pewnym zdziwieniem przyjmuję skargi studentów na to, co im uniwersytet daje, a czego im nie daje. Przywykłem do tego, że uniwersytet nic nie dawał, a wszystkiego wymagał. Na pierwszym roku powiedziano mi, że mam się kształcić samodzielnie, na ćwiczeniach z bibliografii nauczono mnie korzystać z bibliotek i zapoznano ze spisem lektury obowiązującej. Lektury tej wystarczało na pięć lat. Na seminarium z poetyki opisowej nauczono mnie czytać teksty. Na proseminarium literackim przygotowano do budowania zagadnień literackich. I to wszystko, wszystko, co przewidywał program. Reszta zależała od indywidualności profesorów, którzy wygłaszali mniej lub więcej interesujące wykłady monograficzne lub prowadzili własne, mniej lub bardziej instruktywne ćwiczenia. Wybór wykładów, ich ilość, sposób korzystania z nich zależał wyłącznie od indywidualności studenta. Od indywidualności studenta zależał sposób przygotowywania się do wielkiego egzaminu literackiego, zwanego jak na ironię „małym literackim". Z której strony student rozpocznie swą lekturę, od Reja czy od Przybosia, w jakim stopniu rozszerzy jej obowiązkowy kanon, jakimi wiadomościami z zakresu estetyki, teorii literatury, filozofii uzupełni swoje wiadomości literackie — wszystko to już zależało wyłącznie od jego uzdolnień, zainteresowań, chłonności umysłu, umiejętności organizowania sobie pracy. Był egzamin z historii Polski, egzamin z historii filozofii, egzamin z literatury obcej (do wyboru) i to było znów wszystko, czego wymagano z przedmiotów pobocznych. Żadnych wykładów uzupełniających wiedzę humanistyczną nie było. Jeśli student chciał się dokształcać, myszkował po innych wydziałach. Mógł sobie chodzić gdzie chciał — na historię sztuki, na socjologię, na psychologię. Gremialnie chodziliśmy na wykłady profesora Ingardena: *Zagadnienia obiektywności spostrzeżenia zewnętrznego*, chodziliśmy na inne wykłady niepolonistyczne, łaknienie prawdy i wiedzy zaprowadziło mnie wraz z Konstantym Puzyną nawet na wykład teologii pastoralnej dla kleryków.

Na skargi polonistów patrzę więc z pewnym zdumieniem. Nie chcę twierdzić, że tamten system był lepszy. Traciło się fantastycznie dużo czasu, albo z lenistwa (ale na to już żaden system nauczania nie poradzi), albo — częściej — z nieumiejętności zagospodarowania się w naukowym świecie. System ten miał jednak dobre strony. Przede wszystkim stanowił naturalną eliminację studentów, którzy odpadali bez awantur, bez „oblewania" przy egzaminach, odpadali po prostu przerażeni samodzielnością, jaką im ofiarowano. Samodzielność jest chyba kardynalną cnotą humanisty. Kto z niej nie umiał korzystać, z ulgą uciekał na inne studia. „Idź pan na farmację" — prychał profesor Nitsch. Na ostatnich „latach" pozostawało już dość mało studentów, którym przypadał wielki przywilej przysługujący tym, którzy już do tej polonistyki jakoś przyrośli: przywilej osobistego, nieraz bardzo bliskiego obcowania z profesorem, kierownikiem seminarium, opiekunem pracy magisterskiej.

Czy ten system przygotowywał do nauczania w szkole średniej? Nie, ale pozostawiał jednak bardzo dużo czasu, tak że przyszli pedagodzy zawsze prawie łączyli studia polonistyczne z Wyższą Szkołą Pedagogiczną, gdzie otrzymywali przygotowanie właśnie w tym zakresie, w jakim chciałby to widzieć Irzyk. Były tam wykłady z psychologii, estetyki, były konwersatoria i różne tam ichnie nauczycielskie sprawy.

Inny z dyskutantów, Jan Zbigniew Słojewski, poruszył sprawę językoznawstwa na polonistyce. Rzeczywiście, to była zmora. Mam wrażenie, że dla nas nawet w większym stopniu niż dla roczników późniejszych, a już na pewno krakowski uniwersytet, gdzie „za moich czasów" językoznawstwo znajdowało się we wspaniałym rozkwicie, w wyjątkowy zupełnie sposób zajmował czas polonistów dla spraw gramatyki opisowej i historycznej. Nie podzielam jednak zdania Słojewskiego, który domaga się ograniczenia tych przedmiotów do jakiejś propedeutyki językoznawstwa. Gramatyka opisowa jest podstawą analizy tekstu literackiego, nie odczyta porządnie wiersza ten, kto nie umie zrobić rozbioru zdania. Gramatyka historyczna wytwarza pewną świadomość językową, odkrywa nowe aspekty

słów, język staje się inną rzeczywistością po zapoznaniu się z jego rozwojem — staje się czymś żywym, dramatycznym, intrygującym. Zgadzam się, to była zmora, na którą wszyscyśmy wyrzekali, tak jak w gimnazjum wyrzekaliśmy na łacinę albo na trygonometrię. Wiem jednak, że gdybym wrócił do gimnazjum, uczyłbym się trzy razy tyle łaciny i pięć razy tyle trygonometrii. Gdybym na polonistykę wrócił... Nie na polonistykę bym już nie wrócił.

Rzecz w tym, że na polonistyce czego innego się szuka, co innego znajduje. Na polonistykę idzie sporo przyszłych pedagogów, którzy powinni otrzymywać wykształcenie w specjalnych, pedagogicznych uczelniach, a specjalizować się co najwyżej na wybranych wykładach i seminariach polonistycznych. Na polonistykę idzie poza tym mnóstwo inteligentnych młodych ludzi, którzy nie wiedzą, czego chcą. Podoba im się literatura, chcieliby może pisać, wydaje im się, że na polonistyce będą bliżej literatury. Tych oczywiście bardzo nudzą zarówno studia językoznawcze, jak historycznoliterackie, a więc to, co stanowi mimo wszystko istotę studiów filologicznych. Domagają się nauczania (!) przedmiotów, które stanowią po prostu inne dziedziny nauki, wykładane są na innych wydziałach, tych właśnie, gdzie, moim zdaniem, powinni poszukiwać wiedzy pisarze, publicyści, krytycy. Rzecz ciekawa, że w starszym pokoleniu mało który pisarz ma wykształcenie polonistyczne. Prawo, głównie prawo, a poza tym wszystkie możliwe wydziały od rolnictwa aż po medycynę wydawały pisarzy. Dopiero w naszych czasach, zarażonych duchem specjalizacji i zawodowstwa, pisarze *in spe* pchają się masowo na polonistykę. Tam zawiązują się znajomości, tam formują się najmłodsze grupy literackie. Młodzi ci ludzie nudzą się piekielnie, domagają się — jak Słojewski i Irzyk — aby na seminariach przerabiać Gombrowicza i Parnickiego zamiast Bałuckiego i Orzeszkowej zapominając zupełnie o tym, że studia polonistyczne przygotowują przede wszystkim historyków literatury, a nie krytyków, nie pisarzy, zapominają ci zabłąkani inteligentni ludzie, że w seminariach i bibliotekach uniwersyteckich tworzy się historia literatury, a nie sama literatura. Gniewają się, że profesorowie piszą przyczynkarskie rozprawy, zapominając, że od tego właśnie są ci profesorowie.

Ten sam duch specjalizacji i zawodowstwa, który pędzi adeptów literatury na studia literackie, przemawia przez usta publicystów *Współczesności*, którzy chcieliby zrobić z polonistyki szkołę dla literatów. Niech nas ręka boska broni przed taką szkołą, gdzieby, zgodnie z marzeniem cytowanych autorów, miano przyszłych literaturomanów uczyć gustu, światopoglądu, techniki literackiej, umiejętności odczytywania współczesnej problematyki ze współczesnych utworów literackich. Jeżeli cnotą humanisty jest samodzielność, to pisarz bez takiej samodzielności w ogóle nie istnieje.

Andrzej Kijowski

ZNACZENIE MAJĄ — FAKTY

8 kwietnia obchodzić będziemy 50-lecie śmierci Heleny Modrzejewskiej. Zapowiedziane są wielkie uroczystości zarówno w Polsce, jak i w krajach anglosaskich, w których — jak wiadomo — Helena Modrzejewska osiągnęła triumf i w których do dziś jest wspominana. W samą porę zjawia się więc wydawnictwo, które w pewnej mierze zaspokaja głód faktów, związanych z tym zagadnieniem. Jest to, wydany przez PIW, obszerny almanach Heleny Modrzejewskiej, dzieło długiej i wytrwałej pracy Jerzego Gota oraz Józefa Szczublewskiego *.

Przesadą byłoby twierdzić, że do tej pory nie mieliśmy w naszej lite-

* Jerzy Got — Józef Szczublewski: *Helena Modrzejewska*. Warszawa 1958. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 259.

raturze prac o Modrzejewskiej. Nie jest tak bardzo, jak się czasem twierdzi, pozbawiona wartości książeczka artysty malarza, Franciszka Siedleckiego, *Helena Modrzejewska*. Cenny materiał przynosi album Marii Antoniny Dobrowolskiej *Helena Modrzejewska na scenie krakowskiej 1865—1869*, ogłoszony przez krakowskie Wydawnictwo Literackie w 1957 roku ze wstępem i objaśnieniami Jerzego Gota. Adam Grzymała-Siedlecki dał świetnie napisaną, przenikliwą, wszechstronną charakterystykę aktorstwa i osobowości Modrzejewskiej w dwutygodniku *Pomorze*, w 1955 r., oraz w książce *Świat aktorski moich czasów* (PIW, 1957). Integralny tekst *Wspomnień i wrażeń Modrzejewskiej*, w przekładzie Mariana Promińskiego (oryginał ukazał się po angielsku) ogłosiło przed 2 laty tak zasłużone w tej dziedzinie Wydawnictwo Literackie. Interesujące uwagi o wielkiej aktorce zawierały artykuły Jarosława Iwaszkiewicza w *Życiu Warszawy*, Zygmunta Nowakowskiego w *Wiadomościach* londyńskich, recenzja J. Pini-Suchodolskiej o *Pamiętnikach Modrzejewskiej* w *Teatrze*, esej A. E. Balickiego w *Listach z teatru* z 1949 roku oraz ostatnio felieton S. W. Balickiego *Gołąb o orlich skrzydłach*. W 1938 roku Krystyna Grzybowska ogłosiła w *Scenie Polskiej* nieznane listy Modrzejewskiej.

Co przynosi wydany przed kilku miesiącami przez PIW almanach Gota i Szczublewskiego? Mnóstwo ściśle sprawdzonych, a niezmiernie interesujących faktów!

Najistotniejszą częścią książki jest 50-stronicowa *Kronika życia i działalności Heleny Modrzejewskiej*. Interesujące są już dane o środowisku, w którym przyszła na świat znakomita gwiazda. Jej matka, Józefa Miselówna, córka inżyniera, mając lat 19 wyszła za bogatego kupca krakowskiego, starszego od siebie o lat 31! Trzech synów urodziło się w tym małżeństwie. Wśród nich najmłodszy był (urodzony 23.V.1833) Feliks Benda, utalentowany i umiejący pracować nad sobą aktor krakowski, któremu Koźmian poświęcił osobną rozprawkę pt. *O sztuce aktorskiej Feliksa Bendy*. Rozprawka ta stała się okazją do sformułowania nowatorskich wtedy pojęć „szkoły krakowskiej".

Modrzejewska była dzieckiem nieślubnym, urodzonym 5 lat po śmierci Szymona Bendy. Wedle tradycji ustnej (zanotowanej przez autorów almanachu) za ojca jej uważano ks. Eustachego Sanguszkę. Otrzymała zrazu imię Jadwiga, dopiero później nadał jej nowe imię opiekun jej matki, góral z pochodzenia, entuzjasta Homera, profesor gimnazjalny, Michał Opid.

Zrazu chodziła na pensję pań Radwańskich, potem do szkoły klasztornej. Ale gdy miała lat 14, pani Bendowa założyła kawiarnię. Podobno Helena czytywała całymi nocami. A w dzień? Może nieświadomie korzystała ze świetnego pola obserwacyjnego, jakim jest sala kawiarniana? Już wówczas interesował ją teatr. Silne wrażenie wywarły na Helenie występy Aszpergerowej, jeszcze mocniejsze — gdy miała lat 19 — gra porywającego, jasnowłosego, niemieckiego wykonawcy roli Hamleta, Fritza Devrienta. „Po przedstawieniu tym tygodnie całe żyłam po prostu w zachwycie" — notuje potem we *Wspomnieniach*. Nawinął się wtedy aktor i przedsiębiorca, sprytny i ruchliwy, starszy od Heleny o lat 15, Gustaw Zimajer (we *Wspomnieniach* powiększyła ona tę różnicę — do lat 20). Już w drugiej połowie 1860 roku Modrzejewska (bo takie przybrała nazwisko sceniczne) wraz z Zimajerem występuje jako aktorka w trupie Konstantego Łobojki w Bochni. 27 stycznia 1861 urodził się syn, Rudolf. Sprytny przedsiębiorca bardzo prędko zorientował się, że krakowska mieszczaneczka jest ogromnym i bardzo atrakcyjnym talentem aktorskim. Już w 1862 pisze korespondent z Brodów w lwowskim *Dzienniku Literackim* po występie panny Heleny w sztuce *Doktor Robin:* „Pani Modrzejewska — niech jej to nie popsuje — była najlepszą Marią, jaką kiedykolwiek w zagranicznych widzieliśmy teatrach". Gra już Amelię w *Mazepie*, Thisbe w *Angelu* V. Hugo. Marię Stuart Schillerowską. Zwiedza Wiedeń i Budapeszt. Na stałe osiada w Czerniowcach. I tu rozegra się pierwszy w jej życiu dramat.

Sama oględnie i tajemniczo o tym pisze: „Cios po ciosie godził w moje serce, raniąc je aż do głębi. Wzgląd na rodzinę nie pozwala mi opowiedzieć szczegółowo wszystkiego, co w tym czasie przecierpiałam, ale to jedno — po straszliwej walce z nieubłaganym losem odzyskałam wolność...". Według *Pamiętników* Chłędowskiego

przyrodni brat Modrzejewskiej, Feliks Benda, przyjechał do Czerniowiec i wykradł Helenę wraz z synkiem. „Zimajer pogonił za nimi, ale w Krakowie nic zdziałać nie mógł, bo Skorupka postarał się o policyjną opiekę nad nieszczęśliwą artystką."

Skorupka był dyrektorem teatru, przeżywającego w tym właśnie czasie (od 1865 roku) okres świetności. Kierownikiem artystycznym był Koźmian. Poetycki realizm stał się hasłem artystycznym zespołu — i on właśnie, wedle Grzymały-Siedleckiego (a także Prusa), był cechą charakterystyczną aktorstwa Heleny Modrzejewskiej. Cztery lata na scenie krakowskiej miały na pewno decydujące znaczenie dla ukształtowania talentu i umysłowości najsławniejszej potem aktorki polskiej. „Realistka z instynktów, z temperamentu — charakteryzował ją warszawski krytyk, Władysław Bogusławski — wydobywała z chwili obecnej jakąś odurzającą poezję rzeczywistości. Najwyższym artyzmem gry Modrzejewskiej była szczerość i prawda."

12 września 1886 roku odbył się w Krakowskim kościele św. Anny ślub Modrzejewskiej z poznańskim arystokratą, Karolem Chłapowskim. Modrzejewska nie była piękna w klasycznym znaczeniu tego słowa, ale wywierała jakiś fascynujący urok. „Któryś z dawniejszych angielskich reżyserów — pisze Grzymała-Siedlecki — miał podobno powiedzieć: »Nie ma na świecie drugiej aktorki, której by tak jak Modrzejewskiej postawy zazdrościć powinny posągi greckie«". Z powyższą opinią najzupełniej się zgadza to, co o budowie korpusu Modrzejewskiej pisze Franciszek Siedlecki: „Nie tylko była ona takim żywym posągiem, ale ponadto umiała unaocznić piękno swych linii. Umiała na scenie stanąć jak mało kto inny, umiała pięknie przez scenę nieść swą nieporównaną postać". W Modrzejewskiej — któż się nie kochał? Chełmoński, Stanisław Witkiewicz (wierny jej wspomnieniu aż do samego końca), Adam Chmielowski (późniejszy brat Albert), a przede wszystkim — Sienkiewicz. Uczynił ją bohaterką swej noweli *Ta trzecia*, dla niej wyjeżdżał do Ameryki. Krytyk, historyk kultury i poeta, autor niezapomnianego *Bibliomona*, Konstanty Marian Górski, poświęcił Modrzejewskiej jeden z najpiękniejszych swych wierszy: *Pani Helenie Modrzejewskiej — przesyłając kwiaty* (tu trzeba uzupełnić sporządzoną przez Gota i Szczublewskiego bibliografię: wiersz ten ukazał się nie tylko w *Tygodniku Ilustrowanym*, ale i w tomie poezji K. M. Górskiego pt. *Wierszem*).

Lata 1869—1876 to okres warszawski Modrzejewskiej. Dzięki swemu urokowi osobistemu i fascynującemu talentowi uzyskuje poparcie rozporządzającej potężnymi wpływami pani Kalergis, dwadzieścia kilka lat przedtem niedoścignionego ideału i *„la femme fatale"* Norwida, tej samej, która była prototypem hrabiny Lii w *Za kulisami*, tej samej, którą interesowali się Napoleon III, Teofil Gautier, Musset... W swych *Pamiętnikach* wspomina Modrzejewska, że poznawszy przyszłego swego męża dyskutowała z nim o Mussecie. Teraz kto wie, czy nie o autorze *Kaprysu* mówiły w swych buduarach wielka polska aktorka oraz córka hr. Nesselrode i Polki, a żona prezesa rządowych teatrów, Muchanowa? Ale i „szara publiczność" uwielbia Modrzejewską. Sienkiewicz w *Tej trzeciej* pisał, że wiosna zakwita na ulicach Warszawy, gdy Wierzbową z Placu Teatralnego wraca aktorka Ewa (pod tym przejrzystym imieniem ukrył Modrzejewską). Swą Julią w tragedii Szekspira ściąga artystka tłumy do teatru. W 1872, przy pomocy pani Kalergis wprowadza na scenę warszawską *Marię Stuart* Słowackiego, przezwyciężywszy zacięty opór cenzorów. A jednak nurtuje ją myśl rzucenia wszystkiego, wydostania się z zaklętego kręgu, wyjazdu za granicę. Jesienią 1876 musi zrezygnować z wystawienia *Fedry* Racine'a, gdyż „sztuka ta na próbie czytanej w dniu 1 października nie znalazła uznania w oczach zespołu", a dziennik *Wiek* określił tragedię jako „nie odpowiadającą dzisiejszym wymaganiom". Późną jesienią decyduje się wyjechać do USA i próbować szczęścia na scenie amerykańskiej. Trzyma to jednak w tajemnicy i na razie inaczej motywuje chęć wyjazdu: „W mieszkaniu artystki odbywają się zebrania grupy entuzjastów wyjazdu do Ameryki i pracy na farmie, na wzór sławnej wówczas grupy pisarza amerykańskiego, Hawthorne'a, która 30 lat przedtem założyła tzw. farmę Brooka. Grupa warszawska w składzie: Modrzejewska z mężem i synem, Sienkiewicz,

A. Chmielowski, J. Sypniewski z rodziną, Ł. Paprocki i St. Witkiewicz — zapraszają do udziału w wyprawie J. Maciejowskiego (Sewera), przebywającego właśnie w Londynie". W styczniu 1876 Sewer z entuzjazmem pisze o tej myśli, bardzo zgodnej z „duchem epoki": „Propozycja Twoja wywarła na mnie czarodziejski wpływ. Z dala od głupich lub podłych, a za to w towarzystwie garstki szlachetnych, dobrze wychowanych, pracowitych i znających życie ludzi, ze spokojem o jutro, wśród łagodnego klimatu, przy swobodnej pracy na kawałek chleba!...". 14 lat wcześniej pojechał do Ameryki, rozgoryczony jeszcze bardziej do ówczesnych stosunków europejskich, Cyprian Norwid. Czy kółko Modrzejewskiej coś o nim słyszało? Czy pani Helena czytała jakikolwiek utwór Norwida? Czy wiedziała, że, zrazu nieźle zarabiając jako rysownik, zakończył jednak Norwid swój pobyt amerykański — bolesną klęską, powrotem za uzyskane z trudem pieniądze rodaków? Grzymała-Siedlecki pisze o „zaciekłej woli" Modrzejewskiej, która „przez całe życie rodziła chłopską pracowitość". Wraz z mężem i synem (w przyszłości: wybitnym inżynierem amerykańskim) oraz z kilku wiernymi osiada na wyszukanej przez Sienkiewicza farmie w Kalifornii.

Ale w gruncie rzeczy — chodziło o coś innego. Modrzejewska uczy się dzień i noc po angielsku; uczy się nie tylko angielszczyzny współczesnej, ale i elżbietańskiej, by móc swobodnie, dla anglosaskiej publiczności — grać Szekspira. 20 sierpnia występuje po raz pierwszy na scenie amerykańskiej grając w San Francisco — co prawda na razie Adriannę Lecouvreur Scribe'a. Sukces jest oszałamiający. Dziennik *Alta California* pisze: „Przed tygodniem jeszcze nazwisko to mało było nam znane... Za rok głośniejsze będzie od francuskiej sławy, Sary Bernhardt — za rok współubiegać się będzie ze świeżą jeszcze pamięcią Racheli. Gwiazda Polski blado świeci na drodze mlecznej narodów, ale zniczem jej dzieci jest miłość ojczyzny, ich skarbem są klejnoty sztuki. Język polski jest mało rozpowszechniony, piśmiennictwo polskie, w porównaniu do innych, zupełnie nieznane. Dlatego też nie doszła do nas sława Heleny Modrzejewskiej... Dla nas jest Modrzejewska prawdziwym objawieniem". Sienkiewicz, który był świadkiem tego występu, notował w korespondencji do dzienników warszawskich: „Jak Ameryka Ameryką nie pamiętano takiego entuzjazmu". Teatralne pismo *Footlight* wołało: „San Francisco powinno być dumne, że ten promień padł najpierw na nas". *Morning Call* stwierdzało, że występ Modrzejewskiej — to artystyczna rewolucja. Poeta Hinton, w specjalnym sonecie do Modrzejewskiej, pisał słowa znamienne: „Dzięki twym występom sztuka nie ma ani granic, ani mety, ani więzów". W Bostonie przyszedł na przedstawienie Longfellow, który tak się zainteresował sztuką polską — że poprosił Modrzejewską o przekłady poezji Mickiewicza.

Nie wszystkie szczegóły amerykańskiej (a następnie i angielskiej) kariery teatralnej Modrzejewskiej znane są już dokładnie. Ich zbadanie wymaga szczegółowych i dokładnych studiów. Wiemy, że w latach 1877—1907 odbyła Modrzejewska dwadzieścia sześć głośnych i pełnych sukcesów *tournées* po Stanach Zjednoczonych. W 1880—1881 daje 9 miesięcy trwającą serię przedstawień w Londynie, po czym trzy *tournées* po W. Brytanii. W pewnym momencie zarabia podobno około 4.000 dolarów tygodniowo! Jej ofiarność na cele patriotyczne i społeczne jest wielka. W roku 1893 przyczynia się w dużej mierze do zbudowania krakowskiego teatru im. Słowackiego. Daje duże fundusze na teatr polski w Poznaniu. W pewnej mierze przyczynia się do rozbudowy Zakopanego. Cały dochód z pewnego przedstawienia lwowskiego oddaje na pomnik Mickiewicza.

Jeden epizod w życiu Modrzejewskiej zasługiwałby na bliższe zbadanie. Oto w marcu 1895 artystka otrzymuje informację, że jej występy w Petersburgu nie dojdą do skutku z powodu zakazu władz carskich. Przyjeżdża 17.IV. z mężem do Warszawy, by interweniować. Miała być 22 kwietnia przyjęta przez generał-gubernatora. Trzy dni przed tym terminem „otrzymała od oberpolicmajstra jak najgrzeczniejsze zaproszenie do wyjazdu tego samego dnia z Warszawy. I nocnym też pociągiem wyjechała..." (tak donosił *Dziennik Poznański*). Nie zdążyła nawet podjąć należnych jej

pieniędzy i dopiero z Berlina musiała się starać o ich przekazanie za pośrednictwem ambasady amerykańskiej.

Od tej chwili bezwzględny zakaz przekraczania carskiej granicy obowiązywał w stosunku do wielkiej aktorki — aż do końca jej życia. Nie pomogły prośby, podania, starania, interwencje. Wydany w roku 1895 „ukaz najwyższy", zabraniający Modrzejewskiej wstępu do posiadłości rosyjskich, został potwierdzony w roku 1901. Rok później pisze Modrzejewska (w liście ogłoszonym przez Krystynę Grzybowską w *Scenie Polskiej* z roku 1938): „Do Królestwa jeszcze mi nie wolno jechać. Staraliśmy się na wszelkie sposoby, ale nic nie pomaga. *»Nie lzia«* i koniec. Nie mogę nawet pożegnać się z ukochaną Warszawą". Nie pomogły wypadki 1905 roku. „Do Królestwa nie wolno mi przyjeżdżać" — oświadcza aktorka dziennikarzowi z pisma *Kraj* w grudniu 1906. Dwa lata później umarła Modrzejewska na wysepce Bay Island przy East Newport nad Oceanem Spokojnym, w południowej Kalifornii.

Jakie były przyczyny tego długoletniego, drakońskiego zakazu? (To prawda, że w styczniu 1880 roku gimnazjalista warszawski, J. Neufeld, popełnił samobójstwo po wydaleniu go z gimnazjum za wręczenie Modrzejewskiej podczas przedstawienia w Teatrze Wielkim wieńca ze wstęgami o polskich barwach narodowych. Ale to było 15 lat przed wydaniem zakazu, trudno więc połączyć ten incydent z ukazem, ogłaszającym zarządzenie banicyjne. Prawdopodobniejsze jest, że miał swój wpływ denuncjatorski artykuł *Nowoje Wremia* z 27 marca 1891: „Od czasu do czasu artyści i artystki dopuszczają się demonstracji politycznych... Oto na jednym z ostatnich koncertów na cel dobroczynny... Modrzejewska zadeklamowała wiersz, którego nie wolno wygłaszać publicznie. W wierszu tym Polska jest przedstawiona jako męczennica... Wykonawczyni była przedmiotem szumnych owacji".

Myślę jednak — że istotny powód był głębszy. Rząd carski dobrze rozumiał, jakie znaczenie patriotyczne i międzynarodowe ma artyzm Heleny Modrzejewskiej. „Ukaz najwyższy" godził nie tylko w wielką aktorkę, ale i w sztukę polską. Był dla niej zarazem — mimowolnym hołdem. Urzędnicy petersburscy doskonale się orientowali, jaką rolę w walce o sprawę polską spełniają owe „klejnoty sztuki", o których wspominał już w 1877 dziennik kalifornijski. A czyż od tego czasu znaczenie sztuki i nauki nie wzrosło jeszcze w życiu ludzkości?

Pod sam koniec życia Modrzejewska zapaliła się do zupełnie dla niej nowej dramaturgii Wyspiańskiego. Niezmiernie ciekawie pisze Grzymała-Siedlecki o roli Marii w *Warszawiance:* „Modrzejewska zdecydowanie nie podkreślała kobiecości Marii. Trudno było nawet zdecydować, czy jej Maria kocha swego poległego w boju narzeczonego, czy też tylko chciałaby go widzieć zwycięzcą. Nie tyle go kocha, ile chce być z niego dumną...". To nam bodaj tłumaczy entuzjazm Wyspiańskiego: „Nareszcie widzę moją Marię". Ale nie było to łatwe. W liście do Kotarbińskiego pisała Modrzejewska, z jakim trudem uczy się roli Laodamii: „Prawda, że nic trudniejszego chyba nie ma nad język Wyspiańskiego, chociaż to jest piękne i z zapałem zabrałam się do roli".

Almanach Szczublewskiego i Gota zawiera prócz *Kroniki życia i działalności Modrzejewskiej*, jej *Itenerarium*, spis ról i *tournées*, wybór współczesnych recenzji, ocen i analiz gry, wypowiedzi Modrzejewskiej, bibliografię oraz 31 ciekawych ilustracji. Nigdy nie będzie dość pochwał dla metodyczności i jasności układu tej książki. A wnioski, jakie pozwala wyciągnąć? Najlepiej je chyba reasumuje napis na krakowskim grobie Modrzejewskiej:

„Sztuką swą podnosiła umysły i krzepiła serca. Sławę sztuki polskiej rozniosła za oceany. We własnej chwale szukała chwały Ojczyzny...".

Wojciech Natanson

CO NOWEGO W ROMAŃSZCZYŹNIE?

Od czasu do czasu przychodzi chętka rozejrzeć się w produkcji wydawniczej, popatrzeć całościowo na niektóre przynajmniej jej dziedziny. W poprzednim zeszycie *Twórczości* zamieściliśmy takie sumaryczne jeśli nie sprawozdanie, to reportaż z germańszczyzny. Wejdźmy więc do romańszczyzny z kolei, jak tutaj wygląda, jak tutejsi święci garnki lepią?

Co tu dużo mówić, Francuzi mają do nas szczęście. Półka z romańszczyzną ugina się jak łuk. To szczęście jest, jak wiadomo zresztą, stare, ma swoje dobre już tatka latka, któraż to literatura dochrapała się u nas swojej Biblioteki Boya? To szczęście więc, jak przeżytek dawnych czasów, daje nam Francji, no nie, nie powiem w nadmiarze, jakżeż może być Francja w nadmiarze, wydrapałby mi oczy *jl*, a także *W.N.* odwróciłby z tej okazji swoje owcze futerko na drugą stronę. Nie powiem więc tego, co powiedzieć miałem zamiar. Coś odwrotnego. Literatura francuska ma szczęście, bo jej główne dzieła współczesne zostały z grubsza biorąc już zaprezentowane.

Znamy więc przede wszystkim dwa najśmielsze eksperymenty francuskiej powieści: *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta i *Odmiany czasu* Butora. Dziwne to pisać „eksperyment" o dziele, które już liczy sobie czterdzieści pięć lat, obrosło komentarzem, uznaniem i egzaminacyjnymi notami na wszystkich uniwersytetach świata. Ładny eksperyment, toż to historia. Oczywiście, ale warto chyba w momencie kampanii wokół Butora, kampanii nie tylko przecież na naszą polską skalę, przypomnieć, że każda nowość ma zawsze życie trudne i z wielkim wysiłkiem przeciska się przez igielne ucho literatury. Włazi do raju jak owca do ula w anegdocie ormiańskiej: *piszczyt da leziet*. Przecież *W stronę Swanna* zostało, mówiąc bez emfazy, w 1913 roku po prostu odwalone jako nudziarstwo przez słynnego Gallimarda. Lektorem odpowiedzialnym za ową decyzję był sam André Gide. Można sobie wyobrazić, jaką to było dla Prousta klęską. Zamknęły się przed nim drzwi najświetniejszej kaplicy. Arcykapłan mody i snobizmu odwrócił się doń plecami. Miał więc liczyć na szeroką publiczność? Z tym swoim nudziarstwem? Dalsza historia jest znana. Dzieło Butora, które jest jednocześnie antytezą i konsekwencją Prousta, ma, nie powiem większe, inne szczęście. W walce, która się o to dzieło toczy, po jego stronie stanął jeden z najwybitniejszych współczesnych pisarzy, świetny przedstawiciel radykalizmu politycznego i estetycznego zarazem, Aragon. Jest to jeden z tych najbardziej krzepiących współcześnie faktów kulturalnych. Niestety, nie wszystkie kultury mają swojego Aragona.

A więc literatura francuska ma szczęście do nas. Szkoda, że nie mają tego szczęścia inne literatury. Nie znamy bowiem nadal dzieł zawartych między dziełem Prousta i dziełem Butora, które jak klamra spinają pasmo eksperymentu powieści światowej. Nie znamy *Ulissesa* Joyce'a, *USA* Dos Passosa, *Zgiełku i furii* Faulknera, *Śmierci Wergiliusza* Brocha, bez znajomości których nie można zacząć dyskusji o powieści współczesnej. Ale to ma być przecież reportaż z romańszczyzny.

Nowy czytelnik będzie więc mógł na sobie zrobić doświadczenie estetyczne, będzie mógł przeżyć z przyśpieszeniem pół wieku eksperymentu powieści: przeczytać Butora bezpośrednio po Prouście. Doradzam to każdemu, kto tych lektur jeszcze nie odbył. Odsłoni mu się logika rozwoju nowoczesnej powieści. Rzutowana bezpośrednio na tło Prousta powieść Butora ukaże złożoność, bogactwo problematyki, ów czas artystyczny, którym powieść współczesna nasiąkła i bez którego jej rozwój jest w ogóle niewyobrażalny. Oczywiście ta konfrontacja będzie możliwa w pełni po zakończeniu przez PIW edycji *W poszukiwaniu straconego czasu*. (Bo z tą edycją to doprawdy mały skandal. Wlecze się latami, mimo że przekład w trzech czwartych został już dokonany przez Boya. Wydaje się po 2 tomy rocznie, co dezorientuje i zniechęca czytelników, tym bardziej że pierwszy tom jest już nie do nabycia.) W tej chwili sytuacja jest paradoksalna, ukazało się dzieło, które jest uwieńczeniem Prousta, a Prousta nie mamy.

Nowy, młody, nie posiadający za-

sobów lektury czytelnik może mimo wszystko już urobić sobie na podstawie wydanych przekładów niepełny, ale prawidłowy obraz współczesnej literatury francuskiej. Gdy się przed rokiem, pisząc odpowiedni przegląd dla *Rocznika*, zastanawiałem nad sprawą wyrównania zaległości, widziałem ją w ciemniejszych barwach. Liczyłem na cztery-pięć lat ten proces. Dopiero — myślałem — w jakimś 63 roku zaległości wyrównamy i będziemy mogli śledzić dzień dzisiejszy francuskiej literatury. Impet wydawniczy pokonał jednak nawet obiektywną rzeczywistość. Mam co prawda obawy, czy dorównał mu impet czytelniczy, ale to już inna sprawa. Dość że współczesna literatura francuska jest z grubsza biorąc udostępniona. Luki oczywiście są, ale nie są to luki skandaliczne. Można zaryzykować uogólnienie, że każdy wybitny pisarz francuski jest na półkach księgarskich co najmniej jednym dziełem reprezentowany.

Przede wszystkim wybitni przedstawiciele francuskiego dwudziestolecia: Roger Martin du Gard, Saint-Exupéry, Malraux, Mauriac, Aragon. Pierwszy i ostatni nie musieli co prawda czekać na odnowę w naszym życiu kulturalnym. *Rodzina Thibault* i *Piękne dzielnice* należą już od dawna do repertuaru czytelniczego. Ale wydanie *Jana Barois*, wczesnej powieści Martin du Garda, dało pełny rodowód racjonalistycznego sceptycyzmu *Thibaultów*. Aragon, którego miniony okres ukazywał od najgorszej strony, od schematyzmu *Komunistów*, dopiero teraz jest przedstawiony prawidłowo. Żebyż jeszcze po *Dzwonach z Bazylei* wydano *Wieśniaka paryskiego*, a przede wszystkim *Traktat stylistyczny*, jeden z najznakomitszych francuskich pisarzy współczesnych zyskałby i u nas trwałe przyjaźnie. Nie wymieniam *Wielkiego Tygodnia*, bo sam tej powieści nie czytałem.

Malraux dano nam bardzo niewiele (jedynie *Dolę człowieczą*, chociaż obiecywano także *Nadzieję*), natomiast Mauriaca w nadmiarze. Czyż jednak można mówić o nadmiarze — znów ten nadmiar — znakomitego pisarza? Autor *Kłębowiska żmij* i *Teresy Desqueyroux* ma u nas także z pewnością prawa do wydania kompletnego swoich pism. Rażącę są tylko proporcje: jeden Malraux i piętnaście Mauriaków. Zresztą „Pax" wydając cieniutkie broszurki z marginaliami znakomitego pisarza nie oddaje mu przysługi, osłabia wymowę jego dzieła, rozdrabnia je i bagatelizuje.

Zganiłem „Pax", niechże go więc pochwalę. Saint-Exupérym zasłużył sobie na trwałą wdzięczność co najmniej stu tysięcy ludzi w Polsce. Jeden z najczystszych, najskrajniejszych i najnowocześniejszych jednocześnie pisarzy moralistów XX wieku dzięki uporowi „Paxu" dotarł do nas wreszcie. *Ziemia, planeta ludzi* i *Mały książę*, arcydzieła francuskiej literatury nieporównywalne z niczym, co gdziekolwiek powstało, są próbą — jedyną dotychczas — wyciągnięcia moralnych konsekwencji z cywilizacji. Nie dziwota, że słynne zdanie: „Cóż znaczy sto lat historii maszyny wobec stu tysięcy lat historii człowieka" — jest mottem do *Wstępu do cybernetyki* de Latila. Saint-Exupéry, ten — żeby go określić najkrócej — anty-Hemingway, ukazuje nie-behawiorystyczne tylko strony człowieka dzisiejszych czasów. W każdym razie niesposób wyobrazić sobie francuskiej i światowej literatury współczesnej bez Saint-Exupéry'ego.

Polityka wydawnicza w dziedzinie romańszczyzny jest rozsądna, nie usiłuje stawać na rzęsach, nie kocha się w samych skrajnościach. Nie ogranicza się więc do renomowanych arcydzieł, pozostawiając obszerny margines dla pozycji średnich lub przebrzmiałych, które jednak formowały w swoim czasie gusty, a nawet mody epoki. Wydano więc Gide'a, Alain Fourniera, Colette, Jules Romainsa, Dorgelesa, Radigueta, w liberalizmie posunięto się nawet do *Klimatów* i *Wrześniowych róż* (ależ szmira!) Maurois.

Czytamy więc dzisiaj *Klaudynę* (na różnych etapach życia) Colette, *Mego przyjaciela Meaulnesa* Alain Fourniera, *Opętanie* i *Bal u hrabiego d'Orgel* Radigueta. Zblakło to wszystko. Zblakło wobec rozmachu dzisiejszej literatury. Występuje to szczególnie jaskrawo na przykładzie Gide'a. *Lochy Watykanu* a głównie *Fałszerze* uchodziły w dwudziestoleciu za kwintesencję eksperymentalizmu powieści europejskiej. Dzisiaj z dystansu widzimy błahość, wtórność, powojowatość tych poszukiwań. Ale jakże cenne są takie rozczarowania, może nawet cenniejsze od zachwytów, ukazują bowiem skalę i proporcje, które tak trudno dojrzeć w litera-

turze. Trzeba więc przyklasnąć tym wznowieniom, nie będę natomiast klaskał wprowadzającym do nich wstępom. Niech mi wybaczą znakomici romaniści, Julian Rogoziński i Maciej Żurowski, ale ich sądy o Gidzie i Colette noszą wyraźny stempel dwudziestolecia.

Dzisiejsze pozycje literatury, chociaż nie są jednolite ani formalnie, ani ideowo, jedno mają wspólne: stosunek serio, angażujący całkowicie. To właśnie cechuje współczesną (w sensie dosłownym) literaturę francuską. I pisarze egzystencjalistyczni, jak Sartre i Camus, i neorealiści, jak Robbe-Grillet i Butor, i outsiderzy, uwrażliwieni na sprawy społeczne, jak Pierre Gascar czy Roger Vailland, są przykładem tego zaangażowania. Jedni są zaangażowani w ideologię, inni w formę dzieła sztuki, ale zaangażowani są wszyscy. Zresztą czytelnik polski może sam to stwierdzić. Główne, najbardziej charakterystyczne dzieła współczesności francuskiej zostały już przełożone.

A więc egzystencjalizm nie jest już legendą. *Mur*, *Drogi wolności* i *Dramaty* Sartre'a, *Obcy*, *Dżuma* i *Upadek* Camusa, *Mandaryni* Simone de Beauvoir zaspokoiły nasz dziesięcioletni głód francuskiej literatury. A głód był ostry, bo aż mit stworzył, mit przesadny, jak twór każdego głodu. *Obcy* Camusa, opowiadania z tomu *Mur*, dramaty Sartre'a to zjawiska bezsprzecznie bardzo wybitne. Przed dziesięciu laty były najbardziej wysuniętymi pozycjami współczesnej literatury europejskiej. Oddziaływały szerzej, niż ma zwyczaj oddziaływać literatura, oddziaływały światopoglądowo, bo były próbą interpretacji losu dzisiejszego człowieka. Ale proporcje się zmieniły. Żadna interpretacja nie może trwać nieskończenie, musi prowadzić do jakiegoś wniosku, tym bardziej że egzystencjalizm nie oddziaływał tylko artystycznie. Ale tutaj właśnie egzystencjalizm okazał swoją bezradność. Przykładem tej bezradności jest *Upadek*, w którym Camus po 15 latach kroku poza *Obcego* nie zrobił. Zmierzch egzystencjalizmu, zmierzch przyśpieszony, dokonujący się na naszych oczach przyniosła mu jego wtórność formalna. Bo egzystencjalizm, sam ulegając wielorakim wpływom, nie wniósł nic, dosłownie nic nowego do rozwoju literatury i gatunków literackich. A to decyduje. Stało się to oczywiste z chwilą pojawienia się pierwszych utworów nowatorskich, pierwszych powieści francuskiego neorealizmu.

„Czytelnik" wydaniem opowiadań Becketta i *Gum* Robb-Grilleta, a PIW wydaniem *Odmian czasu* Butora wprowadziły nas w sam tzw. gąszcz żywej dzisiejszej literatury. Zostaliśmy po prostu zanurzeni w nurt intelektualnego życia Francji, której nowa powieść stanowi w tej chwili czołówkę powieści światowej. Młodzi francuscy pisarze robią w powieści to, co ich poprzednicy o pokolenie, nadrealiści, robili w poezji: rewolucję formalną. Jak w poprzedniej epoce poezja, tak współcześnie powieść jest zwierciadłem naszego czasu. Właśnie w powieści przełamują się najwyraźniej i najskrajniej sposoby widzenia świata wczorajszy i dzisiejszy. Młoda powieść francuska nawiązuje do najlepszej tradycji tej literatury, tradycji odkrywczości. Pięknie więc, że tę powieść otrzymujemy bez opóźnienia, równolegle z nami poznają ją Anglicy, Niemcy, Włosi, Amerykanie.

Literatura francuska ma więc szczęście. A swoją drogą dobrze by było, aby łut tego szczęścia użyczyła innym, nie mniej świetnym literaturom.

zb

SMUTNE I WESOŁE HISTORIE DÜRRENMATTA

Dzięki uprzejmości jednego z warszawskich wydawnictw miałem w ostatnich miesiącach możność przeczytania około dziesiątka powieści autorów niemieckich i szwajcarskich. Z tej lektury dwa przede wszystkim utwory wywarły na mnie duże wrażenie, oba Friedricha Dürrenmatta: *Obietnica*

i *Grek szuka Greczynki* (wydawnictwo Arche w Zurychu, 1958). Książki te zasługują na krótką choćby relację, tym bardziej że Dürrenmatta znamy tylko jako autora scenicznego. Jego prozy dotychczas u nas nie tłumaczono.

Co prawda i w tej prozie znać, że jej autor jest doskonałym dramaturgiem. Zarówno *Obietnica* jak i *Grek szuka Greczynki* (tytuły niemieckie: *Das Versprechen* i *Grieche sucht Griechin*) są utworami niedużymi, bez szerokiego, jak się to mówi, oddechu epickiego (zarodkiem *Obietnicy* jest nawet scenariusz filmowy). Są to właściwie dwa długie opowiadania lub, jak kto woli, krótkie powieści. W akcji znikomą rolę odgrywa opis, natomiast górę bierze dialog i dramatyczny (lub komiczny) epizod. W całej budowie widać tu wprawną rękę mistrza sceny.

Obietnica i *Grek* są spokrewnione z sobą aurą niesamowitości, charakterystyczną dla utworów Dürrenmatta, ale różnią się całkowicie konstrukcją. Ciekawe, że autor *Króla Romulusa* szuka dla każdego ze swoich utworów nowej formy i potrafi swoje idee wyrażać w coraz to inny, zadziwiający oryginalnością sposób.

Ironiczny podtytuł *Obietnicy* brzmi *Requiem dla powieści kryminalnej*. Formalnie rzecz biorąc utwór ma wszystkie zewnętrzne akcesoria powieści kryminalnej. Jest tutaj zatem mord, detektyw, fałszywy ślad zbrodni i zawiłość śledztwa, zaś przy końcu tajemnica się wyjaśnia. A jednak w *Obietnicy* sensacyjna intryga tworzy powłokę, pod którą kryją się sprawy głębokie i tragiczne. Ale wpierw kilka słów o przebiegu akcji.

O wydarzeniach, które wypełniają treść książki, opowiada autorowi (a ten spisał wszystko dla pouczenia czytelników o niespodziankach ludzkiego losu) emerytowany naczelnik policji, człowiek stateczny i w podeszłym wieku. Jego historia, dziwna i smutna, dotyczy jakiegoś nędzarza, którego obaj rozmówcy, podróżujący autem, spotykają przypadkiem w jednej ze szwajcarskich wiosek. Okazuje się, że nieszczęśliwiec o zapadłej twarzy i obłędnych oczach, proszący błagalnie o pieniądze na wódkę, nazywa się Matthäi i jest dobrym znajomym naczelnika.

Dr Matthäi, z wykształcenia prawnik, był kiedyś podwładnym opowiadającego, pracownikiem zuryskiej policji kryminalnej, świetnym i energicznym detektywem, „człowiekiem samotnym, zawsze starannie ubranym, nieosobistym, formalistą". Sumienność, inteligencja i bystrość umysłu zapewniły mu rozgłos i uznanie przełożonych. Matthäi miał właśnie objąć na Bliskim Wschodzie funkcję inspektora policji, ale na trzy dni przed wyjazdem został telefoniczne wezwany na miejsce zbrodni: w jakiejś wsi nieznany sprawca zamordował bestialsko dziewczynkę. O dalszym losie detektywa zadecydowała rozmowa z matką dziecka, oszalałą z rozpaczy. Matthäi pociesza zdesperowaną kobietę, która jednakże wciąż nalega, by przyrzekł „na swoje zbawienie", że znajdzie zbrodniarza. Nie mogąc jej odmówić, detektyw daje tę obietnicę (stąd tytuł powieści).

Tymczasem śledztwo, prowadzone bez dra Matthäi, który przygotowuje się do odjazdu, toczy się swoją drogą — następca detektywa aresztuje wędrownego handlarza, obciążonego mocno poszlakami. Domokrążca zaprzecza początkowo oskarżeniu, ale potem — wzięty w krzyżowy ogień dwudziestogodzinnego przesłuchania — przyznaje się do winy. Po zakończeniu śledztwa obwiniony wiesza się w celi — dla policji sprawa jest załatwiona.

Matthäi wierzy jednak w niewinność handlarza, rezygnuje z wyjazdu na Wschód i rozpoczyna na własną rękę poszukiwanie zbrodniarza. Upływają miesiące i lata, ale Matthäi — skonstruowawszy sobie na podstawie żmudnych dociekań hipotezę zbrodni — ugania się uporczywie za nieuchwytnym złoczyńcą. Detektyw rozpija się i zaniedbuje, ale nie traci nadziei i cierpliwie zastawia sidła na winowajcę. Ma wciąż w pamięci daną obietnicę i żyje przekonaniem, że jego teza musi w końcu zwyciężyć. W chwili, gdy jego usiłowania mają być uwieńczone sukcesem, ponosi porażkę. Detektyw stacza się na dno, dziwaczeje, pozostaje z niego już tylko ludzki łachman.

Powieść kończy się epilogiem, który rozjaśnia tajemnicę. W jednym ze szwajcarskich miast umiera bogata staruszka, która wyznaje księdzu na łożu śmierci, że zbrodnię popełnił jej mąż na tle psychiczno-seksualnego zwyrodnienia. Wpadła ona na ślad przestępstwa w chwili, kiedy mąż go-

tował się do popełnienia nowej zbrodni, tam właśnie, gdzie Matthäi zastawił na niego sidła (o czym starucha nie wiedziała). Przerażona, zapobiegła nowego nieszczęściu, a detektyw na próżno oczekiwał mordercy. Hipoteza detektywa, zlekceważona i wyśmiana przez policję, okazała się słuszna.

Utwór Dürrenmatta różni się zasadniczo od konwencjonalnej powieści kryminalnej, i to w trzech punktach. Po pierwsze, w tej ostatniej zazwyczaj zbrodnia prowadzi winowajcę do zguby, tutaj zaś przestępstwo staje się przyczyną tragedii i upadku detektywa. Po drugie, przestępstwo wyjaśnia z reguły zawodowy detektyw lub amator, tutaj niejako ono samo się wyjaśnia, bez niczyjego udziału. Po trzecie, w powieści kryminalnej wykrycie zbrodni jest punktem kulminacyjnym akcji, u Dürrenmatta rozwiązanie zagadki jest tylko komentarzem *post factum* i nie ma żadnego wpływu na los detektywa, który już przedtem się spełnił.

To są różnice natury formalnej. O wiele ciekawsze są różnice w założeniu utworu. O ile w powieści kryminalnej autor przeważnie poluje na efekt (tym większy, im bardziej szarpie nerwy czytelnika) lub w najlepszym wypadku kieruje się zamierzeniem dydaktycznym (z reguły dosyć miernym), o tyle Dürrenmatt w swojej pieśni pogrzebowej dla powieści kryminalnej idzie w przeciwnym kierunku: niszczy celowo elementy sensacji.

Narrator, który zna już zakończenie historii, w toku opowiadania od razu opisuje hipotezę detektywa, czytelnik wie z góry, że morderstwo zostało popełnione z takich a takich motywów i morderca, gdy nadarzy się okazja, nie zawaha się przed ponowną zbrodnią. Nie wiemy tylko, kto jest winowajcą, co zresztą z punktu widzenia konfliktu powieściowego nie ma istotnego znaczenia. Co więcej, cała sprawa nabiera wagi dopiero wtedy, gdy wydostaje się poza obręb kryminalistyki. Detektyw nie przystępuje do śledztwa ani z obowiązku (Matthäi, otrzymawszy posadę za granicą, nie jest już wtedy pracownikiem szwajcarskiej policji), ani wiedziony ciekawością odkrycia zagadki, ani powodowany chęcią ukarania zwyrodnialca. Pobudką jego postępowania jest „obietnica", moralne zobowiązanie wobec złamanej matki, ów błysk rozszalałych oczu, który go ściga na każdym kroku i pobudza do dalszej walki, choć łamie mu ona karierę i niszczy życie. Ze sceny znika detektyw i wchodzi na nią człowiek, który idzie za głosem sumienia i walczy o spokój swojej duszy. Odtąd Matthäi porusza się jak gdyby we śnie, kierowany moralną obsesją, której w końcu ulega.

Autor prowadzi akcję w porywającym tempie, rzecz czyta się z napięciem, które potęgują intelektualne walory książki. Proza Dürrenmatta unika opisowości, psychologizowania i wyróżnia się niesamowitą atmosferą, przypominającą aurę utworów Kafki. Autora *Procesu* przywodzi również na pamięć maniakalna wprost konsekwencja, z jaką główna postać zdąża ku swojemu przeznaczeniu, i metaforyczne ujęcie problemu.

Drugą powieść Dürrenmatta można określić jako filozoficzny żart, komiczną wizję, na poły realną, na poły nierealną, współczesnej rzeczywistości. *Grek szuka Greczynki* roi się od nieprawdopodobnych sytuacji, jakby z baśni wyjętych. Tutaj świat jest traktowany z uśmiechem, który zdaje się mówić: wszystko jest kłamstwem i obłudą, bezsensem, toteż niczego nie można brać poważnie. Trzeba się zatem śmiać, bo śmiech demaskuje fałsz i ratuje nas przed zwątpieniem.

Na początek kilka wyjaśnień.

Miejsce akcji: duże miasto, ani razu z nazwy nie wymienione. Bez wątpienia Paryż. Nazwy ulic francuskie, niektóre paryskie, inne wymyślone, nazwiska ludzi tworzą mieszaninę różnojęzyczną. A zatem Paryż i nie Paryż, miasto symbolizujące nie tylko stolicę Francji, lecz każdego innego państwa Europy, wielomilionowy kolos, produkt współczesnej cywilizacji technicznej. Rzecz mogłaby się z tym samym powodzeniem dziać w jakiejkolwiek metropolii naszego kontynentu.

Bohater: Arnoph Archilochos, Grek, którego potomkowie osiedlili się tutaj przed wiekami, kawaler, skromny, bez pretensji, w okularach na nosie i z dziecięcą niewinnością w sercu, nieporadny życiowo, biedak zajmujący mansardowy pokoik w olbrzymiej czynszowej kamienicy, wegetarianin, antyalkoholik pijący tylko gorące mleko, członek kościoła staro-nowo-prezbiteriańskiego (nie mieszać z kościołem staroprezbiteriańskim), przyzwoity, uczciwy, nieświadom grzechu i cieles-

nej miłości. Archilochos pracuje w olbrzymim koncernie przemysłowym na podrzędnym stanowisku młodszego pomocnika młodszego zastępcy buchaltera w dziale kleszczy porodowych, zestawiając statystyki sprzedaży tych instrumentów w jednym ze szwajcarskich kantonów i w Tyrolu. Przedsiębiorstwo, w którym jest zatrudniony, ma przeróżne odgałęzienia, produkuje maszyny, broń itd. Gmach firmy, gdzie Grek ślęczy codziennie osiem godzin przy biurku, ma wiele pięter, moc korytarzy, tysiące pokojów, słowem jest to gigant zatłoczony wertującymi papiery ludźmi, którzy się wzajemnie nie znają.

Archilochos jest człowiekiem zasad i ma swój „moralny porządek świata" o swoistej hierarchii, uszeregowanej dokładnie według numerów. Numer jeden tego porządku to prezydent państwa, numer dwa — biskup kościoła staro-nowo-prezbiteriańskiego, numer trzy — właściciel koncernu, w którym Grek pracuje, itd. itd.

Akcja: Archilochos spędza cały dzień albo w biurze, albo w knajpce (gdzie pije oczywiście mleko) madame Georgette, która dawniej handlowała miłością, a teraz jest właścicielką szynku, żoną monsieur Auguste'a, eksmistrza kolarskiego, zwycięzcy Tour de Suisse i wicezwycięzcy Tour de France. Tam zapada decyzja, która powoduje przewrót w życiu Greka. Madame Georgette namawia go do ożenku i Archilochos po bezskutecznym oporze ulega jej namowom. Na drugi dzień ukazuje się w gazecie krótkie ogłoszenie: „Grek szuka Greczynki".

Anons skutkuje. Niebawem zgłasza się do Archilochosa młoda, niezwykłej urody Greczynka, Chloé Saloniki, która zakochuje się od pierwszego wejrzenia w nieporadnym biedaku i oddaje mu swoje serce. I oto Grek jest zaręczony z Greczynką, młodą, piękną, wytwornie ubraną, o której właściwie nic nie wie. Trochę więcej o niej wie, a raczej domyśla się, Auguste, który wymienia ze swoją małżonką porozumiewawcze spojrzenia na widok Saloniki.

Odtąd zaczynają się dziać cuda. W ciągu 24 godzin Archilochos robi zawrotną karierę. Najpierw wzywa go do siebie właściciel koncernu i mianuje dyrektorem oddziału haubic atomowych oraz oddziału kleszczy porodowych (jeden dział wyprawia ludzi na tamten świat, drugi pomaga im zjawiać się na tym), wypłaca mu olbrzymią kwotę pieniędzy (pensję za rok z góry) i daje kilkomiesięczny urlop. Dyrektor już wie, że Archilochos się żeni. Potem biskup kościoła staro-nowo-prezbiteriańskiego mianuje Greka członkiem rady światowej tegoż kościoła i delegatem na zjazd kongregacji w Sydney (wyjazd służbowy, koszta opłaca kościół). Biskup też wie o ożenku i przyrzeka dać młodej parze ślub. Z kolei nasz bohater odwiedza wszystkie „numery" swojego „moralnego porządku świata", porasta w zaszczyty i bogactwa, zostaje właścicielem wspaniałego pałacu rokokowego (ofiarodawca dyskretnie chowa się w cieniu).

Zbliża się godzina ślubu. Kaplicę staro-nowo-prezbiteriańską oblegają tłumy, uroczystość zaszczyca swoją obecnością prezydent państwa i kilkuset możnych panów, intymnych przyjaciół Chloé Saloniki. Tutaj dopiero, przed ołtarzem, ale już po zawarciu ślubu, Archilochosa nawiedza prawda. Z okrzykiem „Ożeniłem się z kurtyzaną!" Grek wypada ze świątyni i ucieka ścigany wiwatem gawiedzi: „Niech żyje rogacz miasta!".

Do zrozpaczonego nowożeńca zgłasza się przywódca anarchistów i namawia go, by zakradł się do pałacu prezydenta i zgładził go przy pomocy bomby. O trzeciej w nocy Archilochos, z bombą w kieszeni, zakrada się do sypialni prezydenta, aby pomścić swoją krzywdę na numerze 1 swojego moralnego porządku świata. Ale to nie takie łatwe. Stary pan jest dobroduszny, rozmowny i bardzo uprzejmy. Jakżeż tu zabić takiego człowieka. Poza tym prezydent tłumaczy Grekowi, że zrobił głupstwo uciekłszy od Chloé, gdyż ona kocha go i zdecydowała się zerwać z przeszłością. Na tym padole łez, wywodzi, wszystko jest złe i liczy się tylko odrobina miłości, która jest jedynym promykiem szczęścia. Archilochos wychodzi z pałacu (z bombą w kieszeni) na poszukiwanie swojej żony.

Opowiadanie zbliża się szybko ku końcowi. Grek odnajduje Greczynkę, oboje padają sobie w ramiona, ale czy będą długo szczęśliwi, tego autor ani czytelnik zaręczyć nie może.

Tę bajeczkę Dürrenmatt opowiada z werwą, sypiąc na wszystkie strony doskonałe dowcipy i zjadliwe uwagi. Aby pokazać próżność świata, wypro-

wadza z cienia tak zwanego szarego, niepozornego człowieka, który wierzy w mieszczański porządek świata, każe mu wejść na wysoki szczebel drabiny społecznej i potem otwiera mu oczy na znikomość jego ideałów. Sceptycyzm pisarza zatacza błędne koło: nie ma nadziei, wszystko jest smutną komedią, wszelkie usiłowania zmiany tego, co istnieje, są bezowocne, a komu udało się po drodze przeżyć chwilę miłości, ten wygrał los na loterii życia. Moralny porządek świata Archilochosa wali się w gruzy, w ogóle porządku nie ma, ład jest pozorem, bezład rzeczywistością, pozostaje tylko robić dobrą minę do złej gry lub szukać schronienia w zaciszu własnego uczucia. Taki jest smutny morał tej wesołej bajki.

Roman Karst

LĄD NIEODKRYTY

Australia nie ma jakoś szczęścia do Europy. Już nawet historia jej odkrycia — o czym może nie wszyscy pamiętają — jest symptomatyczna sama w sobie. Ten wielki ląd, dostrzeżony po raz pierwszy przez portugalskiego żeglarza Torresa, został skazany na zapomnienie przez rząd hiszpański, który to wielkie odkrycie trzymał w najściślejszej tajemnicy, podobnie zresztą, jak i wiele innych, przez — bagatelka! — sto pięćdziesiąt lat. Dopiero w czasie wojny siedmioletniej (1756—1763), gdy Anglicy po wylądowaniu na Filipinach zdobyli Manilę i zagarnęli archiwa rządowe, świat mógł się dowiedzieć o odkryciach hiszpańskich na Oceanie Spokojnym. Mógł, ale dowiedział się nie zaraz, bo Anglicy także trzymali tajemnicę pod korcem, dopóki — po skończeniu wojny — nie polecili swemu słynnemu żeglarzowi, Jamesowi Cookowi, przestudiować Oceanii. W ten sposób Australia o dalsze dwa wieki pozostała w tyle, a minęło jeszcze sporo lat, nim z pierwszych zesłańców-złoczyńców, awanturników, niespokojnych duchów, poszukiwaczy złota ze wszystkich krańców świata narodzić się mieli ojcowie i matki wczorajszych i dzisiejszych pisarzy Australii.

Potem, poza nielicznymi wyjątkami, pisarze australijscy pozostawali zapoznani przez Europę (prócz może jednej Anglii) i częściej słyszano o nich w Kanadzie i Stanach Zjednoczonych niż na starym kontynencie. Dopiero z czasem zaczęto odkrywać istotne i cenne wartości literatury australijskiej, która — choć zapewne nie pierwszoplanowa — godna jest na pewno uwagi i przekładów, przynajmniej w swych najwybitniejszych osiągnięciach. W Polsce znajomość literatury australijskiej była oczywiście jeszcze słabsza i profesor Grzebieniowski w swej bodaj dwu- czy trzystronicowej „historii literatury australijskiej" (w Wielkiej Literaturze Powszechnej) wymienia zaledwie pięć czy sześć nazwisk najstarszych (i zarazem najpierwszych) pisarzy. Zaś *Rocznik Literacki*, wydawany od 1932 r. do 1938, nie notuje ani jednego przekładu. Po wojnie przetłumaczono dwie powieści Johna Morrisona *(Targ niewolników* i *Port wymarzony)*, wydano przekładanego na wiele języków europejskich J. Alridge'a *(Dyplomaci)*, powieści Katherine Prichard i jeden tom nowel australijskich *I drzewa mówią*, starając się o wydobycie wszystkich akcentów krytyki społecznej. Na tym bodaj kończy się w Polsce znajomość literatury australijskiej. To bardzo mało. Chcielibyśmy i powinniśmy poznać twórczość przynajmniej tych kilku pisarzy, którzy zdobyli sobie europejskie nazwisko albo na terenie Australii weszli do tak zwanego panteonu twórców. Mam tu na myśli twórczość powieściopisarską Richarda Henry Horne'a (1803—1884), który przybył do Australii jako poszukiwacz złota, a pozostał w niej na stałe, piórem służąc nowej ojczyźnie. Był przede wszystkim dramaturgiem, ale na uwagę zasługuje jego prozatorski utwór *Orion*. Dalej myślę o twórczości Henry Savery'ego, urodzonego w 1829 r., od którego właściwie zaczyna

się australijska proza, o klasyku Thomaszu Aleksandrze Browne'ie (1826—1915), piszącym pod pseudonimem Rolf Boldrewood, który w swych utworach (najlepsze z nich to *Ups and Downs, Robbery of the Arms, Babes in the Bush* oraz dwie autobiograficzne powieści: *Marzenie osiedleńca* i *A Colonial Reformer*) przedstawia życie tamtejszej Australii, dalej o Henrym Kingsleyu (1830—1876), który — aczkolwiek urodził się i zmarł w Anglii — twórczością swoją przynależy do literatury australijskiej. Henry Kingsley pochodził z tej sławnej i utalentowanej rodziny angielskiej, która wydała z siebie jednego z najwybitniejszych pisarzy epoki wiktoriańskiej, Charlesa Kingsleya, oraz George'a — lekarza z zawodu, a awanturniczego podróżnika i pisarza z umiłowania. (Wszyscy trzej byli braćmi, ponadto w rodzinie pisały jeszcze żona i córka Charlesa). Henry, najmłodszy, równie niespokojny duch, jak George-lekarz, przez pięć lat poszukiwał gorączkowo złota, potem służył w konnej policji w Sydney, walczył brawurowo z bandytyzmem i klęską pożarów w puszczy, nim chwycił za pióro. Wiele z jego awanturniczego życia znalazło wyraz w twórczości powieściopisarskiej, w której najcenniejsze to *The Reccollections of Geoffry Hemlyn*, uznana za pierwszą z klasycznych powieści australijskich, *The Hillyars and the Burtons* i *Kruczy-But (Revenshoe)*, typowy *roman d'aventures*.

Klasykiem stawianym tuż obok H. Kingsleya jest niezwykle płodny powieściopisarz i dramaturg, Marcus Andrew Hislop Clarke (ur. w 1846 r.), którego książka *His Natural Life* miała przeszło dwanaście wydań, w tym ostatnie w 1944 roku w „Penquin Books" pod zmienionym tytułem *Men in Chains*. Książka ta przyniosła mu wszechświatową sławę i była tłumaczona na liczne języki europejskie. Warto by może oprócz tej powieści — pozycji chyba bezspornej — przyswoić polskiemu czytelnikowi także jego *Stare opowieści młodego kraju* i *Holiday Peak* — cieszące się również dużym powodzeniem.

Innym pisarzem, o własnym obliczu, jest głośna powieściopisarka Rosa Caroline Praed, używająca pseudonimu Campbell Praed, urodzona już — w przeciwieństwie do sporej liczby pisarzy — na ziemi australijskiej. Jej utwory to *An Australian Heroine, Policy and Passion* i *Nadine*, która przysporzyła pisarce najwięcej sławy.

Mówiąc o głośnych nazwiskach literatury australijskiej nie można nie wspomnieć o twórczości Milesa Franklina (a zwłaszcza jego *My Brilliant Carer*), Toma Collinsa (z głośnym *Such Is Life*, pisanym w formie dziennika, a zawierającym wiele spostrzeżeń i obserwacji natury filozoficznej), Henry Handel Richardsona (jego trylogia *Richard Mahony* należy do najcelniejszych osiągnięć literatury australijskiej), Francisa Adamsa (ur. w 1862 r.), poety, dramaturga i powieściopisarza, autora *John Webb's End* i *Lady Lovan*, Caroline Atkinson, jednej z pierwszych powieściopisarek urodzonych już w Australii, której powieść *Gertrude the Emigrant* — z czasów kolonizacji Australii — cieszyła się powodzeniem, twórczości J. A. Barry'ego, cenionego przez samego R. Kiplinga, który napisał słowo wstępne do jego *Steve Brown's Bunyip and other Stories*, książka ta miała wiele wydań i była poczytna, podobnie jak i jego *A Son of the Sea* i in., książkach Sarah Campion, a zwłaszcza jej trylogii: *Mo Burdekin, Bonanza* i *Pommy Cow*. Jest to właściwie historia życia, od urodzenia aż do śmierci, Australijczyka Moses Burdekina, ważna ze względu na obrazy nieznanych środowisk i społeczności.

Popularnym i płodnym pisarzem jest Louis Becke, autor m.in. *Pacific Tales, Tessa* i *Adventures of a Supercargo*, którego książki z reguły wydawane są także w Londynie, przeważnie przez Unwina. Na uwagę zasługuje też powieściopisarka lat międzywojennych, Eleanor Dark, odznaczona medalem Towarzystwa Literackiego w Australii, a zwłaszcza jej książka *Return to Coolami*, wydana w 1935 r.

Davison Frank Dalby jest autorem *Man — Shy: A Story of Men and Cattle*, wydanej w 1931 roku i w tymże roku nagrodzonej przez Towarzystwo Literackie w Australii. Książka miała kilka wydań australijskich i angielskich, ostatnie angielskie w 1949 r. Za najlepszy jego utwór uważana jest jednak powieść pt. *Manshy*. Także o jednym z klasyków australijskiej literatury, Beniaminie Leopoldzie Farjeonie, urodzonym w 1838 roku, nie słyszeliśmy chyba nigdy, choć jest autorem przeszło pięćdziesięciu utwo-

rów, z których najpopularniejszy to *Grif: A Story of Colonial Life*. To samo odnosi się do Cathleen Caffym, pisarki mającej bardzo własne, bardzo oryginalne oblicze, autorki blisko dwudziestu powieści, Ady Cambridge, dziewiętnastowiecznej poetki i powieściopisarki, pochodzącej z Anglii, Jessie Catherine Couvreur, znanej pod pseudonimem „Tasma" (szkoda zwłaszcza, że nie znamy jej *A Sydney Sovereign and other Tales*), i bardzo „australijskiego" pisarza, autora licznych, nader sugestywnych powieści, A. J. Dawsona. Zaliczany do literatury australijskiej Henri Louis Grien — jest Szwajcarem z pochodzenia, który w dodatku zmarł w Londynie. Jego powieść *The Adventures of Louis de Rougemont as Told by Himself*, wydana w roku 1899, stała się światową sensacją. Doczekała się niezliczonych wydań, a nawet przeróbek, tłumaczona była na wiele europejskich języków. Warto by więc chyba było przyswoić ją językowi polskiemu, tak samo zresztą jak inną ciekawą powieść, *Capricornia*, Xaviera Herberta, wydaną po raz pierwszy w 1938 roku. Książka, która by z pewnością zyskała przychylność naszej czytającej publiczności i krytyki przez bogactwo typów i niefałszowaną egzotykę. *Capricornia* miała pięć wydań australijskich (ostatnie w 1943 r.) i wydanie angielskie, amerykańskie i kanadyjskie. Na uwagę zasługuje także Martin Boyd, Szwajcar z pochodzenia, który jest autorem kilku powieści: *Brangane, The Manforts* — dziewiętnastowiecznej sagi rodzinnej, *The Picnic* i in.

Osobną i bezsprzecznie ciekawą grupę stanowią pisarze z Tasmanii: Roy (Royal) Bridges, znany i uznany autor, Wiliam Hay ze swą najlepszą książką *The Escape of the Notorious Sir Wiliam Heans* (której akcja toczy się na Tasmanii); z Nowej Zelandii: Alfred Domett (ur. w 1811 r.), premier, którego najdoskonalszym utworem jest *Randf and Amohia* z życia Maorów, G. B. Lancaster, autor powieści „pokoleniowej", obejmującej dzieje trzech rodzin nowozelandzkich, pod tytułem: *Promenade*, oraz powieści *Grand Parade*, wydanej w Londynie w 1943 r. i w Stanach Zjednoczonych, a przełożonej również na języki duński i szwedzki.

Wydaje się także, że byłoby bardzo sensowną pracą jeśli już nie wydanie zeszytu poświęconego poetom Australii, to przynajmniej zaprezentowanie ich kilkoma wierszami w naszych pismach literackich. Pomocą dla poetów mógłby się tu stać tom H. M. Greena, który dokonał w 1946 roku wyboru *Modern Australian Poetry* *. Słowem — jeśli już od dobrych kilkunastu lat literatura australijska została odkryta dla Europy, to czas ten dla nas jeszcze nie nastąpił, z naszą oczywistą szkodą.

Donata Ciepieńko-Zielińska

* Z innych antologii zasługujących na uwagę można by wymienić: *Australian Ballads* w „Canterbury Poets", 1890; Sladen: *Australian Poets 1788—1888*, New York, 1890; A. Buchanan: *An Austral Garden: An Anthology of Austr, Verse*, Melbourne, 1913, i wreszcie: W. Murdoch: *A Book of Australian and New Zeland Verse*, 1949.

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

Anglia

Lutowy numer TWENTIETH CENTURY otwiera artykuł Johna Wren Lewisa o *Pokusach pseudonaukowości (The Lure of Pseudo-Science)*. Są to rozterki, jakie przyniósł wiek technicznego rozwoju połączony z kryzysem zasad. Każdy rodzaj kultury wytwarza własnych antykonformistów, którzy zarzucając nauce, że zbyt się zmaterializowała, ofiarowują inne rozwiązania. Główne rewolucje w nauce dokonują się w wyniku przeobrażeń

filozoficznych, czego przykładem jest przejście od mechaniki Newtona do teorii względności. Lewisa interesują psychologiczne i społeczne przyczyny tego antykonformistycznego nurtu. Niewątpliwie atmosfera obecnej kultury naukowej działa przygnębiająco. W obnażonym przez naukę i ogołoconym ze złudzeń wszechświecie człowiek staje się tylko przypadkowym produktem rozmieszczenia atomów na mało ważnej planecie, mniejszej od gwiazdy. Sztuka w tym rachunku jest tylko łaskotaniem zmysłów, religia — uprzedzającą życzenia fantazją, a moralność — interesem silniejszego. Stąd zrozumiałe pragnienie jakiegoś poglądu całościowego, który by, pozostając w związku z innymi aspektami życia, uwzględniał również egzystencjalne potrzeby, będące tradycyjną domeną religii.

Bernard Bergozzi pisząc o *Wierszach zebranych* Betjemana *(Culture and Mr. Betjeman)* wybrał najszczęśliwszą formułę do omówienia tego poety, który mimo ogromnej popularności nie jest zbyt wysoko ceniony przez literackich bonzów. Operując tradycyjnym, nieco piosenkarskim rytmem jest piewcą życia angielskiego, szczególnie zaś angielskiej prowincji. Jak kiedyś Yeats opiewał Bizancjum, a Ezra Pound Prowansję, tak on opisuje rodzime Margate i Middlesex. Szkic jest pewną próbą sprawiedliwego wyważenia proporcji temu dość osobliwemu w swoim rodzaju zjawisku. Według informacji księgarzy, liczący 278 stron tom spowodował run nie notowany od czasu *Child Harolda* w 1812 roku i rozchodził się w liczbie tysiąca egzemplarzy dziennie. Prasa amerykańska przewiduje, że Betjeman będzie następnym poetą angielskim przewidzianym na laureata.

Paul West *(Byron Farce with Language)* zwraca uwagę na sprzeczność natury Byrona, którą można by określić nowoczesnym terminem „podwójnego myślenia". Jest to potrzeba wyeliminowania się, zerwania wszelkich więzów, równocześnie zaś chęć wyłączenia również tego pragnienia. Względy społeczne i psychiczne zmuszały Byrona do przekreślania i związków osobistych, i własnej wrażliwości. Jedynie przybierając ton farsowy zyskiwał pełną swobodę. Jest mistrzem hiperboli, paradoksu, gry słów. Nie jest to farsa czysta, ale skażona przez wrażliwość, jak u Hemingwaya. Impulsem do farsy jako absolutu przypomina Baudelaire'owskie *Kwiaty zła.* Każdy z nich inną drogą doszedł do postawy nieczułości. Jest to rodzaj struktury psychicznej, o której Escarpit pisze: „Poeta-*voyeur* obserwuje, aby znaleźć materiał do rozmyślań, rozmyśla, aby tym lepiej obserwować — i można dodać — aby tym lepiej obserwować siebie rozmyślając i obserwując".

Dział informacyjny przynosi omówienie wystawy rosyjskiego malarstwa w Burlington House i przegląd ważniejszych wydarzeń kulturalnych. W dziale książek przeważają ważkie i godne uwagi tomy: *Culture and Society* Raymonda Williamsa, *The Great Powers, Essays in Twentieth Century Politics* Maxa Beloffa, *Algeria: The Realities* Germaine Tillion, *Egipt in Transition* Jeana i Simonne Lacouture, *Psycho-Analysis and Contemporary Thought* Johna D. Sutherlanda, nie licząc pozycji biograficznych i beletrystycznych.

Numer marcowy *The Twentieth Century* daje w części ogólno-politycznej atmosferę życia w piątej republice i w świecie arabskim, szczególnie poddanym wpływom francuskim. Cecily Mackworth *Greatness in the Air (Wielkość wisi w powietrzu)* próbuje skreślić ojcowską *(„father-figure")* sylwetkę człowieka opatrznościowego, za którym Francja tęskniła jakoby od czasów Ludwika Filipa. De Gaulle jest przede wszystkim mistykiem i kiedy mówi „ja jestem Francja", naprawdę wierzy w swoją misję, dzięki której Francja zdobędzie wielkość. Wizja wielkości zawiera pewne sceptyczne akcenty, toteż autorka dla uzupełnienia obrazu wspomina o wspaniałych wystawach retrospektywnych, na jakie zdobyły się galerie paryskie: Toulouse-Lautrec w André Jacquart Musée i Utrillo w Galerie Charpentier.

Christopher Wanklyn pisze o Maroku jako o kraju z tysiąca i jednej nocy. Kultura arabska w Maroku zastygła na poziomie średniowiecza, język prawie się nie rozwinął. Przed laty marszałek Lyautey, chcąc uchronić starożytne tradycje marokańskie przed zagładą, wydał zarządzenie budowania nowoczesnych miast w odległości kilkunastu kilometrów od Fezu, Meknesu i Marrakeszu. Zamknięty

w średniowiecznych murach islam skostniał, tak samo jak kultura językowa zatopiona w anachronizmie i prymitywizmie. W najbardziej baśniowym kraju arabskim zwolennicy arabizacji przegrali pierwszą rundę.

W ton niemal „odwilżowy" wpada John A. M. Rille, próbuje przekonać o konieczności nowego modelu krytyki *(Orange or Grid?)*, odpowiadającemu współczesnej literaturze. Blackmur, Empson, Wimsatt nie są wystarczającymi autorytetami, aby wyzwolić krytykę literacką od akademickiej metody „autonomiczności" dzieła i spieszącej jej w sukurs teorii językowej. Pisarz, który jest równocześnie wykładowcą, cierpi na pewnego rodzaju rozdwojenie, musi bowiem łączyć ideał Jamesowski z Wellsowskim. Idea „organicznego" dzieła literackiego jako jedyne kryterium wartości budzi wątpliwości. Czy np. przypisy Eliota do *Waste Land* są organiczną częścią poematu, czy też stanowią coś w rodzaju kroplówkowej transfuzji? D. S. Carne-Ross zapytuje, czy miałoby to jakieś znaczenie, „gdyby w nowym wydaniu poematu niedbały drukarz przeniósł kilka stron lub nawet zmienił cały układ *Cantos*". Należy z tego wyciągnąć wnioski. Odwrót w kierunku określenia nowych zasad estetycznych już się rozpoczął, Davie domaga się poezji, która „zalatywałaby czymś ludzkim", to samo spotykamy u Vierecka i Rexrotha. Ostatni spór Tynan — Jonesco, choć nie przybrał wulgarnej postaci sporu „treść czy forma", to jednak podkreślił, że w tym stadle treść była ostatnio stroną wyraźnie zaniedbywaną. Perspektywy zarówno literatury jak krytyki literackiej widzi w rozstrzygnięciu wielkiej debaty językowej, jaka się toczy w naszej epoce. Pogląd na język jako środek kreujący czy jako pułapkę ze zniekształcającego szkła jest zasadą estetyczną. Poezja jest „odkrywana w języku". Człowiek jest taki, jakim go robi język. Brak kontroli związany z tym poglądem stanowi niebezpieczeństwo większe niż łamanie składni przez Davie czy słowne reguły Greshama. Ale język i składnia powinny nam podlegać, a nie panować nad nami. Sierocemu organizmowi „utworu jako takiego" przeciwstawia konstrukcję trójczłonową: twórca, utwór, audytorium. Restytuować pisarza to znaczy restytutować krytyka. Dualizm, który, od Coleridge'a przez Bergsona do egzystencjalistów, wprowadza wszystkie wartości z teorii organicznego dzieła, prowadzi do alienacji, która *à la longue* jest nie do zniesienia. Zbyt niewygodnie żyć w dwu światach. Jesteśmy znów na przełomie jakiejś konwencji i klimat się zmienia. Literatura interregnum może być bardzo nieforemna, ale obowiązkiem krytyki jest towarzyszyć jej krok w krok.

at

Francja

Marcowy numer LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE otwiera kilka poematów prozą André Bretona, olśniewających jak zwykle przepychem obrazowania, ale, też jak zwykle, mało czytelnych. Znajdujemy w nim dalej esej z dziedziny religioznawstwa Mircea Eliade'a, fragment słynnej *Lolity* Nabokowa, która ukazuje się w kwietniu po francusku nakładem Gallimarda, obszerne wyjątki z ostatniego poematu Aragona *Elsa* (nazwisko Aragona pojawia się w ten sposób, po raz pierwszy po wojnie, w tym piśmie) i dość interesujące kartki z dziennika Paul Léautaud za rok 1927. Wśród recenzji zwraca uwagę omówienie (bardzo pochlebne, choć lakoniczne) Gombrowiczowskiej *Ferdydurke*. „Jak to z reguły z wielkimi książkami bywa — pisze recenzent — opublikowanie jej we Francji przeszło zupełnie niepostrzeżenie." Kłóciłoby się to z pogłoskami, jakie nas w Polsce doszły o wielkim jej sukcesie na rynku francuskim, o czym w najlepszej wierze informowała także i *Twórczość*.

Marcowa LA TABLE RONDE gromadzi swe materiały pod kątem widzenia nauk humanistycznych. Numer otwiera esej polemiczny Jean Guéchenno przeciwko metodom (a częściowo i potrzebie) nauczania greki i łaciny

w szkołach. Na ten sam temat wypowiadają się obok niego, w przedrukowanej przez pismo rozmowie radiofonicznej, Pierre Sipriot i Fernand Robert. Spór pozostaje nadal otwarty, nikt bowiem nikogo nie przekonał, jak to bywa często i w bardziej zasadniczych dyskusjach. Z pozostałych materiałów warto zasygnalizować bogaty zbiór nieznanych listów Beniamina Constanta do jego ciotki, pani de Nassau, ogłoszony przez Henri Guillemina, młodego historyka literatury, który specjalizuje się od dawna w „odbrązowianiu" wielkich nazwisk literatury francuskiej. Po Wiktorze Hugo (którego przedstawił jako nader lubieżnego staruszka) i Alfredzie de Vigny (z którego zrobił wulgarnego konfidenta policji) kreuje teraz autora *Adolfa* na filistra. Przyznać trzeba, że akurat korespondencja z bogatą ciotką, na której spadek Constant mocno liczył, stwarza do tego niejakie podstawy.

Szeroko z tego „procesu" wytoczonego Constantowi zdaje sprawę Claude Roy w marcowym numerze LA NEF, powołując Guillemina na prokuratora, Mauriaca na adwokata i wszystkich możliwych biografów Constanta i pani de Staël na świadków. Wprawdzie materiał obciążający zebrany przez Guillemina w licznych studiach i książce *Benjamin Constant, muscadin* jest nie do odparcia i świadczy, że pisarz ten był rzeczywiście nie lada szubrawcem, to fakt, że napisał *Adolfa* i *Czerwony zeszyt*, dwa wielkie arcydzieła, pozostaje faktem. Trudno, pisarz też człowiek. Racine maczał, jak wiadomo, palce w słynnej siedemnastowiecznej aferze trucicielskiej, a dobrotliwy autor *Alicji w krainie czarów*, Lewis Carrol, deprawował nieletnie dziewczynki. Przykładów takich znalazłoby się więcej (nawet nie sięgając w tak odległe czasy). Poza tym numer przynosi interesującą ankietę o młodzieży francuskiej, o dziwo, niezwykle w swych wnioskach optymistyczną. Autor, Georges Hourdin, dochodzi bowiem do wniosku, że jak na to, jaka mogłaby być, młodzież francuska jest jeszcze i tak nadzwyczajna. Wnioski te w jakimś sensie zbieżne są chyba z rezultatami ostatnich badań socjologicznych wśród studentów polskich: i tu, i tam pretensje trzeba żywić raczej do dorosłych niż do młodzieży.

Po numerze specjalnym poświęconym naukom społecznym w USA, o którym wspominałem w poprzednim przeglądzie prasy, ESPRIT przynosi jeszcze w marcu uzupełnienie w postaci trzech szkiców socjologicznych pod wspólnym tytułem *Człowiek standartowy*. Pierwszy szczególnie, pióra Sidney Lensa, niezależnego działacza związkowego z Chicago, rysuje nam obraz społeczeństwa amerykańskiego wprost przerażający, może dlatego, że nie pasuje do żadnego ze znanych schematów. To studium dopiero uświadomić może, jak dalece *homo americanus* jest inny i odrębny, jak dalece jest już posunięty proces samorzutnej i spontanicznej (to jest właśnie najbardziej przerażające) uniformizacji tego społeczeństwa, zamykającego się coraz szczelniej w skorupie absolutnego konformizmu. Numer zawiera poza tym interesujący szkic Simone Fraisse *Od Lukrecjusza do Camusa albo sprzeczności buntu*, w którym autorka dowodzi, że świat Lukrecjusza, choć nie zna pojęcia absurdu („tylko ten, kto szuka sensu, znaleźć może absurd") jest daleko bardziej tragiczny i bezwyjściowy niż świat Camusa, bo nie zna też pojęcia solidarności ludzkiej, która, choć bywa przyczyną udręki, stanowi wyjście dla buntu i drogę wyzwolenia człowieka.

Znowu nic do zasygnalizowania w MERCURE DE FRANCE poza wierszami Trakla (drukowaliśmy go niedawno w *Twórczości*), jedną dość żwawo napisaną nowelką i obszerną, jak zwykle, ale dość nieciekawą, częścią informacyjno-sprawozdawczą.

Wyraźnie za to zwyżkuje ostatnio LA REVUE DE PARIS. Marcowy jej numer przynosi parę pozycji i nazwisk świadczących o ambicji modernizowania pisma, zachowując jednocześnie jego charakter magazynu historyczno-literacko-politycznego. I tak więc, obok wspomnień z dzieciństwa Claude Roy, czytamy w tym numerze krótką i dziwaczną nowelkę Claude Simona (jednego z czołowych przedstawicieli nowej szkoły francuskiej prozy) oraz dociekliwy esej Alain Bosqueta o Antonin Artaud. Bosquet dochodzi do słusznego chyba wniosku, że sława i wpływ Artauda, ostatniego *„poète maudit"* dwudziestolecia, ugruntowały

się raczej na zasadzie jakiegoś magnetyzmu osobistego i fascynacji, jaką na całe swe pokolenie wywierał ten autentycznie nieszczęśliwy i autentycznie chory człowiek, niż na zasadzie trwałego jego wkładu do literatury, czy to w dziedzinie poezji, czy to w dziedzinie teorii teatru.

PREUVES przynosi w marcu początek interesującego reportażu Richarda S. Crossmana pt. *Chiny jakie mi pokazano* i sprawozdanie z rozmowy „przy okrągłym stole" (odbytej m. in. z udziałem Ignazio Silone) na temat demokracji w młodych państwach afrykańsko-azjatyckich. Jedynym materiałem literackim, choć wątpliwej wagi, jest esej Claude Edmonde Magny o Baudelairze, którym ta pani przerywa — jak podaje redakcja — blisko sześcioletnie milczenie w swej pracy krytyczno-literackiej, spowodowane przewlekłą chorobą. W czytelniku znającym solidność naukową i wstręt do dowolności, charakteryzujące jej dawne prace *(Les sandales d'Empédocle,* a szczególnie wyśmienity *L'âge du roman américain),* obecny esej o Baudelairze budzić musi co najmniej konsternację. Dowodzi ona w nim bowiem, ze Baudelaire geniusz swój zawdzięcza... urodzeniu pod znakiem Barana (tak jak Kartezjusz, Einstein, Bismarck, Van Gogh). „Budowniczy mostów, a nie imperiów, Baran jest w istocie swojej awanturnikiem (...) awanturnikiem myśli, matematyki, polityki, malarstwa, przez którego Słońce zaczyna promieniować i panować nad światem" — pisze Claude Edmonde Magny. Szalenie mi przyjemnie (bo sam jestem pod tym znakiem urodzony), ale obawiam się, że rozpatrywanie twórczości Baudelaire'a pod tym kątem widzenia niewiele wniesie nowego do naszej o nim wiedzy. Poza tym w numerze wart jest jedynie zasygnalizowania piękny artykuł Jean Richard Blocha, polemizujący z b. premierem Edgarem Faure, niepodpisanym editorialistą *La Nef,* na temat społecznej roli pisarza i wiecznego konfliktu pisarz — polityk.

Trzy numery marcowe LETTRES NOUVELLES, które doszły do nas przed oddaniem tego przeglądu prasy do druku, potwierdzają chyba w pełni słuszność zmiany formuły pisma i zdają się rokować nowemu tygodnikowi duże powodzenie. Nie obniżył on bynajmniej swego lotu, nie rozluźnił wymagań, a że zmniejszył ilość „kobył", to wpłynęło tylko na większą czytelność pisma. W pierwszym numerze zanotować się godzi piękny tekst Becketta *Ostatnia taśma* (przetłumaczony z angielskiego przez Pierre Leyrisa, co wskazywałoby na to, że dawny, z okresu, kiedy Beckett pisał jeszcze po angielsku) i aforyzmy współczesnego pisarza hiszpańskiego, José Bergamina. W drugim stare opowiadanie Marka Hłaski *Namiętności* oraz ciąg dalszy i dokończenie ciekawych rozważań o poezji pióra Yves Bonnefoy, który sam jest jedną z największych nadziei młodej liryki francuskiej. W trzecim opowieść Henry Millera *Koniec jednej miłości* o okolicznościach jego zerwania z pierwszą żoną (nawiasem mówiąc, Polką) i fragmenty autobiografii politycznej i intelektualnej Edgara Morin, młodego pisarza i naukowca, którego szkic o socjologii czytaliśmy w numerze francuskim *Twórczości.* Ale nie te większe fragmenty, opowiadania i eseje, wokół których układa się teraz spis rzeczy każdego numeru, nadają pismu jego charakter. Stanowi o nim niezwykle obfita, żywa i bogata część informacyjna, recenzje, felietony, kroniki, noty. Przyszli do *Lettres Nouvelles* nowi, wybitni współpracownicy (Albert Marie Schmidt, kapitalny Etiemble i in.), wrócili dawni, jak na przykład dawno nie czytany Roland Barthès, prowadzący z numeru na numer świetny felieton pt. *Mitologie* i demaskujący po kolei wszystkie mity, jakimi żyje społeczeństwo mieszczańskie, od kina począwszy, na wagonach restauracyjnych (na razie) skończywszy. Powrócił także na stałe do *Lettres Nouvelles* Georges Limbour, że znawstwem i swadą opiekujący się działem plastyki. Tenże Limbour w trzecim numerze niemiłosiernie zjeżdża wystawę obrazów Tadeusza Kantora, otwartą ostatnio w Paryżu pod pretensjonalnym tytułem *Kantor, le peintre de la Pologne d'aujourd'hui.* Limbour pisze, że już z dwojga złego woli malarza Polski wczorajszej, Matejkę. Też niedobre malarstwo, ale przynajmniej można się było z niego trochę historii nauczyć, gdy tymczasem z burych plam i brudnych czerni Kantora (przepraszam, że szarpię świętości, ale tak

Limbour pisze, nie ja) nijak niczego dowiedzieć się nie można o dzisiejszej Polsce. Z poloników warto jeszcze zanotować w tym samym numerze entuzjastyczną recenzję *Ferdydurke* Gombrowicza, uznającą jej wydanie we Francji za ewenement literacki. Jest to już trzecia tak pochlebna recenzja w najpoważniejszych pismach literackich. Więc nie tak bardzo znowu wprowadzaliśmy w błąd czytelników, pisząc o jej paryskim sukcesie.

jl

Niemcy

NEUE DEUTSCHE LITERATUR Nr. 3. Marcowy numer miesięcznika Związku Pisarzy Niemieckich (NRD) zawiera między innymi dwa artykuły, Christy Wolf i Hansa Jancke, poruszające problem „stulecia nauki", kosmicznych pocisków i podróży międzyplanetarnych oraz wniosków, jakie stąd dla literatury wynikają. Największą ozdobą numeru jest sześć wierszy Bertolta Brechta dotychczas nigdzie nie drukowanych. Dwa z nich pochodzą z lat trzydziestych, jeden z okresu ostatniej wojny światowej, pozostałe są bez daty. Utwory te wzięte zostały z kilkutomowego wyboru liryki Brechtowskiej, który ukaże się niebawem zarówno w Niemieckiej Republice Demokratycznej, jak i w Niemczech zachodnich. Kilka nowel i wierszy uzupełnia treść numeru. Poza tym sporo materiału przynosi obfity dział recenzji, omawiający nowości wydawnicze obu państw niemieckich. Całość zamykają polemiczne notki i glosy.

MERKUR Nr. 133. Reprezentacyjny dział marcowego numeru składa się z sześciu pozycji: trzech esejów, wierszy Kuno Raebera, poetyckiej prozy Klausa Demusa, opowiadania H. Eisenreicha *Pojmana*. Najciekawsze są eseje, jeden z dziedziny muzyki, drugi z dziedziny teorii literatury, trzeci o naukowo-przyrodniczym doświadczeniu jako metodzie poznania. T.W. Adorno pisze więc o awangardowej muzyce niemieckiego kompozytora Weberna (którego utwory ostatnio odtwarzano i u nas). F.A. Kauffmann rozwodzi się nad pojęciem literackiej jakości, wykazując niesłychaną subiektywność i dużą zmienność tej kategorii. Szkoda tylko, że ten pożyteczny szkic jest na iście niemiecki sposób zawiły i ciężkostrawny. Wreszcie T. v. Uexküll rozważa i krytykuje tradycyjne różnice pomiędzy pojęciem obserwacji i eksperymentu, problem faktu i jego uogólnienia, wywodząc wnioski, które wkraczają w sferę teorii poznania. Z *Kroniki* warto zanotować reportaż Woernera *Podróż muzykalna na wschód*, relacjonujący między innymi o wrażeniach z życia muzycznego w Polsce. Spostrzeżenia krytyka o polskim ruchu muzycznym są pochlebne. Numer zamykają recenzje ostatnich nowości wydawniczych z NRF.

AKZENTE Nr. 1 (styczeń/luty). Ostatni numer dwumiesięcznika zawiera dużo prozy, z której wrażenie robi opowiadanie Güntera Grassa *Szeroka spódnica* i nowela Ilsy Aichinger mająca formę autobiograficznego wspomnienia. Numer wprowadza ciekawą innowację, rubrykę pod tytułem: *„Akcenty" prezentują*. Są to, jak pisze redakcja, „dokumenty i komentarze do nowoczesnej twórczości, czytelnikowi mało znane". Mowa tu będzie zarówno o literaturze niemieckiej, jak i obcej. Ten dział prezentacji rozpoczęto artykułem Waltera Höllerera (naczelnego redaktora pisma) o młodej literaturze amerykańskiej. Znajdujemy tu garść ciekawych informacji o młodej liryce amerykańskiej, popartych przekładami kilkunastu wierszy.

NEUE DEUTSCHE HEFTE Nr. 56 (marzec). Ozdobą numeru jest świetna nowela Franza Tumlera *Płaszcz*. T.W. Adorno pisze o ewolucji muzyki, charakteryzując istotne cechy muzyki klasycznej, romantycznej i nowoczesnej. Ten świetny i błyskotliwy esej pobudza myśli nie tylko muzyka, lecz i miłośnika literatury i malarstwa ze względu na próby artystycznej syntezy trzech epok. Poza tym znajdujemy

dużą ilość recenzji na wysokim poziomie, między innymi omówienie pamiętników Rudolfa Hössa, które ujrzały po raz pierwszy światło dzienne w Polsce.

DER MONAT Nr. 125 (luty). Większość artykułów pisma, które ma charakter polityczny, dotyka problemu Berlina, a więc zagadnienia stojącego w centrum rozważań prasy światowej. Autorzy forsują oczywiście tezy odpowiadające polityce zachodnio-niemieckiej, nie do pogodzenia z polskim stanowiskiem wobec sprawy niemieckiej. Z działu literackiego zasługuje na uwagę artykuł Hermanna Kestena *Henryk i Tomasz Mann*, kreślący sylwetki twórcze obu braci i omawiający losy ich książek w Niemczech (do tej sprawy powrócimy w oddzielnej nocie). Jürgen Rühle poświęca obszerny szkic *Klimowi Samginowi* Gorkiego. Rühle, wbrew twierdzeniom zachodnich krytyków, którzy uważają ostatni cykl powieściowy Gorkiego za dzieło ustępujące poprzednim jego powieściom, jest zdania, że *Klim Samgin* jest jedną z najlepszych powieści naszego stulecia.

rk

Stany Zjednoczone

Najciekawszą pozycją HUDSON REVIEW (Winter 1958—59) jest szkic Ortegi y Gasseta *Czas, przestrzeń i forma u Prousta*. Napisany w 1923 roku, po śmierci Prousta, w niezwykle jasny sposób uprzytamnia, w czym leży zasługa jego jako „odkrywcy". Odkrycie Prousta dotyczyło najbardziej elementarnych składników literackiego przewrotu czasu i przestrzeni. Pamięć nie jest środkiem do rekonstruowania wspomnień, ale sama pamięć staje się centralnym tematem, samą właśnie opisywaną rzeczą. Jest przeciwnikiem rekonstruowania tych partii rzeczy, które wymknęły się pamięci, pozostawia ją niekompletną, praktykuje surową nieinterwencję. Ogranicza się do opisywania rzeczy w miarę wyłaniania się ich z pamięci. Odkrycie przestrzeni wyraża się u Prousta w rozwlekłości i drobiazgowości opisu, metodą większego zbliżenia się do przedmiotu, niż to było kiedykolwiek praktykowane. Jest odkrywcą nowej odległości między nami i rzeczami. Cała wcześniejsza literatura wydaje się powierzchowna i panoramiczna w porównaniu z tym geniuszem krótkozwroczności. Zbliżenie nie wydobywa naturalistycznych szczegółów, lecz najbardziej intymną florę i faunę. Koryguje odległość między nami i naszymi ludzkimi odczuciami i zrywa z tradycyjnym sposobem opisywania ich, jakby były pomnikami. Postaci Prousta, zmienne, atmosferyczne kondensacje duchowe, należą do wegetatywnego porządku. Czynnikiem zmian są nie tyle ludzie, co wiatry i klimaty w sensie fizycznym i moralnym. Nic się nie dzieje, żadnej akcji, żadnego procesu. Wszystko skomponowane z serii obrazów niezwykle bogatych w treść, ale statycznych. Człowiek, który jest z natury dynamiczny, może cierpieć tortury czytając Prousta. Jego sztuka działa na nasz głód akcji, ruchu, rozwoju jak ciągły hamulec.

Modyfikacja zwykłej odległości i formy jest naturalną konsekwencją zasadniczego stosunku Prousta do pamięci. Pamięć nieobciążona obowiązkiem rekonstruowania jakiejś całości, nie przenoszona z miejsca na miejsce narasta według własnej wewnętrznej zasady. Odwracając się od rzeczywistości pogrążamy się w kontemplacji pamięci. Pamiętanie to nie to samo, co myślenie — podróż przez myślową przestrzeń — to spontaniczny rozrost samej przestrzeni. Korelacja między antydynamiczną postawą, która kontroluje jego interpretację czasu, przestrzeni i formy, a tym, co w nim szczególne, jest zdumiewająca.

W tymże numerze jedno z najlepszych opowiadań Nabokowa *The Vane Sisters* i esej Marvina Mudricka pt. *Oryginalność Conrada*.

at

NOWYJ MIR poświęca w ostatnim numerze wiele miejsca tematyce wojennej. Wymienić tu należy przede wszystkim partyzanckie wspomnienia znanego dobrze polskim czytelnikom Piotra Wierszyhory *Wyprawa na San i Wisłę*. Pierwsza część wspomnień zawiera przeważnie opisy przegotowań do wyprawy oraz ogólny rzut oka na ówczesną sytuację na froncie partyzanckim. Najbardziej interesujące nas partie nowej książki Wierszyhory, dotyczące bezpośrednio walk na terenach polskich, ukażą się zapewne dopiero w następnym numerze pisma.

Poetycką ilustracją do licznych wspomnień wojennych w lutowym numerze *Nowego Mira* jest wybór wierszy znanych poetów radzieckich — Aleksandra Prokofiewa, Michała Swietłowa, Aleksandra Twardowskiego i in. — pisanych na gorąco w pierwszych latach wojny dla gazet frontowych. Pismo przynosi także nowe utwory współczesnych poetów uzbeckich oraz obszerne omówienie *Dnia poezji rosyjskiej* — tradycyjnego almanachu, stanowiącego doroczny przegląd najciekawszych utworów poetyckich.

W dziale recenzji znajdujemy dłuższą wzmiankę o ciekawej i pożytecznej pracy A. Waksberga *Wydawnictwo i autor*, której dwa wydania zniknęły z półek księgarskich w ciągu jednego roku.

WOPROSY LITIERATURY przynoszą szereg rozpraw krytycznych, które w większości swej mają charakter nader akademickich rozważań. Odnotujemy tu pracę W. Dnieprowa *Współczesny realizm krytyczny i zagadnienie nowatorstwa*, poświęconą w dużej mierze analizie twórczości Hemingwaya i Remarque'a.

Sporo ciekawych danych o przebudowie szkoły radzieckiej w związku z wprowadzeniem wykształcenia politechnicznego zawiera cykl artykułów dyskusyjnych, koncentrujących się wokół problemu wykładania literatury pięknej. Wiele wypowiedzi budzi żywe analogie z polemiką, która toczyła się u nas przed paru laty na podobny temat.

W tym samym numerze *Woprosów Litieratury* doczekał się recenzji *Dostojewski* Stanisława Mackiewicza. Recenzja, aczkolwiek utrzymana w spokojnym tonie, jest bardzo krytyczna. Autor jej, S. Łarin, zarzuca Mackiewiczowi tendencyjne zniekształcenie zarówno sylwetki pisarza, jak i filozoficzno-ideowej treści jego twórczości.

INOSTRANNAJA LITIERATURA oprócz przekładów powieści i utworów poetyckich autorów zagranicznych przynosi także prace oryginalne, poświęcone współczesnej problematyce literackiej. Wymienić tu należy szkic krytyczny S. Wielikowskiego *Dewastacja powieści*, analizujący działalność artystyczną i teoretyczną „nowej szkoły" w prozie francuskiej. Autor omawia *L'ère du soupçon* Nathalie Sarraute, *Une voie pour le roman français* Robbe-Grilleta, *Le roman comme une recherche* Butora oraz powieści tych autorów. Proza Butora znajduje u krytyka radzieckiego może odrobinę więcej uznania niż dzieła pozostałych wzmiankowanych pisarzy, w sumie jednak określa on ich eksperymenty jako „błąkanie się w dżungli scholastyki estetycznej".

W równie negatywnym tonie utrzymany jest esej D. Zatońskiego *Śmierć i narodziny Franza Kafki*.

Z poloników *Inostrannaja Litieratura* przynosi przekłady wierszy Józefa Ozgi-Michalskiego oraz noty z polskiego życia literacko-artystycznego.

TIEATR — żywo redagowany i chyba najlepiej ilustrowany z miesięczników radzieckich — oprócz szczegółowego sprawozdania z ostatnich premier teatralnych zamieszcza sporo artykułów związanych z problematyką ogólnoliteracką. Wymienić tu należy *Problemy komizmu* A. Apresiana (omówienie książki J. Boriewa *O komizmie*) oraz *Łunaczarski i teatr* P. Nowickiego.

Teatrowi polskiemu poświęca radziecki krytyk teatralny, B. Rostocki, swój artykuł *Rozmyślania o polskich spektaklach*. Rostocki wyjątkowo przychylnie ocenia inscenizację *Wojny i pokoju* w Teatrze Powszechnym oraz *Wizyty starszej pani* w Teatrze Współczesnym.

zf

SZKOŁA WROCŁAWSKA

„I nie bez sentymentu uprzytamniam sobie ten skromny punkt wyjścia, który posłużył za plan strategiczny do zbiorowego działania naukowego" — pisał Tadeusz Mikulski włączając do książki *Ze studiów nad Oświeceniem* (1956) referat wygłoszony w 1950 r. na Zjeździe Polonistów. A jeśli już wówczas mógł stwierdzić, że polonistyka późniejsza postulaty zawarte w nim „spełniła w dużej mierze" — to cóż mówić dziś, po dalszych czterech latach nieustającej pracy. Wyraźne tylko nieszczęście prześladuje monografię o Krasickim: nie napisał jej skrzętny gromadziciel materiałów źródłowych — L. Bernacki; zamyślał o niej J. Kleiner, lecz poniechał, za ważniejszą dla siebie sprawę uważając krytyczne wydanie Słowackiego; i wreszcie także T. Mikulski nie zdążył z zapowiadanym od dawna literackim portretem XBW...

W półrocze rozstania — Rektor i Senat Uniwersytetu Wrocławskiego oraz wrocławskie placówki naukowo-literackie uroczystą (ale nade wszystko serdeczną) akademią czciły pamięć Profesora. Równocześnie — podczas dwudniowej (27—28.II.) Sesji Naukowej — młodzi, już niejednokrotnie znani uczniowie szkoły wrocławskiej, IBL-owcy i Ossolińczycy, przedstawili kilkanaście niezmiernie ciekawych referatów i komunikatów z bieżących prac nad literaturą polskiego Oświecenia.

J. W. Gomulicki — policzony tu *honoris causa* pomiędzy uczniów prof. Mikulskiego, skoro spod jego pióra doczekał się promocji na doktora *omnium rerum polonicarum* — wystąpił z sensacją chyba największą: rehabilitował Naruszewicza-poetę. Tedy już nie tylko *„Dzielnem piórem skutecznie naprowadzać umie, Żeby głupstwa poprzestać, kochać się w rozumie"*, lecz i wcale piękne erotyki układa biskup smoleński, które dziś na jaw dobyć warto. Co więcej — Naruszewiczowi właśnie przysądza Gomulicki sporo wierszy, które czytać się przywykło jako np. Jasińskiego czy Trembeckiego: między innymi sławną odę *Balon*.

Program Sesji niezwykle był urozmaicony: problemy teoretyczne sąsiadowały z ostatnimi znaleziskami czy zawsze istotnymi korekturami dat i faktów; sprawy recepcji literackiej — ze śledzeniem zasług, a kiedy indziej sporów lub zgoła złodziejstw osiemnastowiecznych edytorów; nie ominięto spraw teatru; znalazło się także miejsce dla zagadnień estetyki książki: znak niechybny, że Mistrz szkoły siadywał niegdyś u Lourse'a przy wspominanym przez Borowego stoliku profesorskim, gdzie „do najbardziej systematycznych bywalców" należał Kazimierz Piekarski.

Niesposób rozpisywać się szczegółowo. Notatka chciałaby zachęcić do oczekiwania na publikację materiałów Sesji, tylko z pozoru bardzo specjalistycznej, a naprawdę — pasjonującej. Słowo ostatnie niech jeszcze wdzięcznie wspomni fragment nie dochowanej rozprawy T. Mikulskiego: uśmiech filologa szperacza, który pośród niebezpiecznych zatrudnień okupacji znajdował ochotę śledzenia dziejów piosnki Bohomolca — *Kurdesz nad kurdeszami*.

an

„SILVILUDIA" PLAGIATEM

Niezauważona, a przynajmniej nieodnotowana, minęła w Polsce, jak się zdaje, sensacja historyczno-literacka sporego kalibru. Mianowicie prof. John Sparrow, dziekan All Souls College w Oxfordzie, odkrył, że głośne i słusznie chwalone *Silviludia* Sarbiewskiego są po prostu przepisane z poematu dramatycznego niejakiego Mario Bettini pt. *Ludovicus, Tragicum Silviludium.*

Artykuł Sparrowa ukazał się pod tytułem *Sarbiewski's „Silviludia" and their Italian Source* w roczniku *Oxford Slavonic Papers,* vol. VIII, 1958 (tom ten zawiera m. in. także rozprawkę prof. Juliana Krzyżanowskiego o Stańczyku i jego tradycji w literaturze polskiej). Nie wdając się w specjalistyczne szczegóły postarajmy się przedstawić zasadniczą treść sensacyjnej pracy.

Sparrow zaczyna od przytoczenia podstawowych danych biograficznych o Mateuszu Kazimierzu Sarbiewskim (1595—1640) i przeglądu jego kariery literackiej. Szczególną uwagę poświęca jego popularności na terenie Anglii: nigdzie bodaj sława sarmackiego Horacego nie była tak ugruntowana i długotrwała. Przekładali go znakomici poeci, jak Henry Vaughan i S. T. Coleridge, a na wielu innych, zwłaszcza siedemnastowiecznych, wywarł wyraźny wpływ. Popularność ta dotyczyła jednakowoż wyłącznie klasycznych *Ód łacińskich,* wydawanych w XVII stuleciu około pięćdziesięciu razy. *Silviludia* natomiast, uważane przez niektórych historyków (Kleiner, Krzyżanowski) za szczytowe osiągnięcie poety, ukazały się drukiem dopiero z górą sto lat po jego śmierci, niemal równocześnie w Wilnie (1757) i Paryżu (1759). Źródłem edycji były rękopiśmienne teksty Sarbiewskiego.

W formie rękopiśmiennej *Silviludia,* przeznaczone w zasadzie do odgrywania przy akompaniamencie muzycznym, krążyły już za życia jezuickiego pisarza. Dowiadujemy się o tym z ogłoszonej w 1769 r. przez Bohomolca korespondencji Sarbiewskiego z biskupem płockim, Stanisławem Łubieńskim, prowadzonej na przełomie lat 1637/8.

Silviludia są uderzająco odmienne od pozostałej twórczości Sarbiewskiego, i to zarówno jeśli idzie o konwencje poetycko-językowe, jak i o metrykę. Na tej podstawie zaliczano Sarbieviusa tak do kontynuatorów tradycji klasycznych, jak i do reprezentantów nowoczesnej poezji barokowej. Okazuje się jednak, i ogłoszone przez Sparrowa synoptycznie teksty obu utworów nie pozwalają na zachowanie jakichkolwiek wątpliwości, że *Silviludia* zostały najzwyczajniej przepisane, z bardzo nielicznymi i nieistotnymi zmianami, z wymienionego powyżej pematu dramatycznego włoskiego jezuity, Mario Bettiniego, wystawionego w Parmie w r. 1612 i ogłoszonego tamże w 1622 roku.

Sztuka — a raczej scenariusz baletowy — Bettiniego liczy 1.400 wierszy, z czego 420 Sarbiewski przepisał żywcem do *Silviludiów,* liczących wierszy... 435! Oprócz kilkunastu linijek tekstu dodał tylko zmienione objaśnienia, adresujące poszczególne *Silviludia.* Większość fragmentów zaczerpnął z aktu drugiego *Ludovicusa,* a nawet tytuł zapożyczył z podtytułu Bettiniego.

Sparrow z wzorową sumiennością cytuje odpowiedni materiał źródłowy i krytyczny. Streszcza oczywiście akcję *Ludovicusa,* która nie zawiera zresztą niczego szczególnie interesującego i jest tylko pretekstem do samodzielnych pieśni i tańców (co oczywiście bardzo ułatwiło robotę Sarbiewskiemu). Wyjaśnia na przykładach, że wszelkie rozważania na temat obcych wpływów w *Silviludiach* należy przenieść na poemat Bettiniego. Sam Bettini, jakkolwiek znany i ceniony za życia (1582—1657), został następnie całkowicie zapomniany.

Sparrow przypuszcza, że egzemplarz *Ludovicusa* wpadł w ręce Sarbiewskiego podczas jego pobytu we Włoszech w latach 1622—5. Pewne, choć raczej mało istotne wpływy tej lektury dają się dostrzec już w *Odach.* W roku 1637, nie wiadomo jakimi względami kierowany, Sarbiewski splagiował utwór Bettiniego i przekazał *Silviludia* Łubieńskiemu, a prawdopodobnie i królowi Władysławowi IV. Nie wiadomo, czy poemat był istotnie odgrywany. Tym bardziej nie ma żadnych danych, które wskazywałyby na zamiar ogłoszenia przez Sarbiewskiego *Silviludiów* jako dzieła własnego pióra — chociaż jako takie rekomendował je otwarcie Łubieńskiemu.

„Fakty wydobyte na światło dzien-

ne w tym artykule odbierają wszelką podstawę uznawaniu Sarbiewskiego za poetę barokowego czy marynistę; nie umniejszają jednak w niczym jego osiągnięć jako liryka klasycystycznego i pozostawiają mu nienaruszony zaszczyt noszenia tytułu »Horatius Sarmaticus«" — kończy Sparrow.

zn

POLONICA W BUŁGARII

Każdy z pisarzy polskich, który chociażby raz jeden był w Bułgarii, musiał spotkać się ze strony ludzi sztuki z bardzo serdecznym stosunkiem do kultury polskiej. Nie jest to przypadkowe, lecz wynika z tradycji dziewiętnastego wieku, ze wspólnoty wyzwoleńczych walk obu narodów. Pamiętajmy, że za żałobnym konduktem Mickiewicza szli także sporą grupą Bułgarzy. Największy poeta Bułgarii, Christo Botew, będąc na emigracji w Rumunii niejednokrotnie współpracował z patriotami polskimi. Po upadku powstania w latach 1848—49 wielu polskich emigrantów zamieszkało w Bułgarii, m. in. Zygmunt Miłkowski, którego książki od dawna tłumaczono. Powieści Michała Czajkowskiego zaczęto tłumaczyć już w r. 1864. Po odzyskaniu niepodległości przez Bułgarię ilość przekładów z literatury polskiej znacznie wzrosła. Niestety, przeważnie tłumaczono nie z oryginałów, ale z innych języków.

Po 1918 roku kontakty kulturalne nabierają rozmachu. W Sofii zaczyna wychodzić *Przegląd Polsko-Bułgarski*. Ilość edycji poświęconych Polsce rośnie. Nie wspominam tu o dziesiątkach artykułów i esejów, w których czytelnik bułgarski mógł znaleźć dla siebie cenne informacje o literaturze i sztuce polskiej, ponieważ już w tym czasie wybitni krytycy, tacy, jak np. B. Penew, piszą obszerne i ciekawe studia, poświęcone literaturze polskiej. Pogłębiają się kontakty między obydwoma państwami. Na uniwersytetach, politechnikach polskich, i akademiach sztuk pięknych studiuje coraz więcej Bułgarów, znajomość języka polskiego przestaje być rzadkością. Wielu wybitnych poetów zna język polski, rozsmakowuje się w literaturze polskiej. Dora Gabe wydaje w r. 1921, w swoich przekładach, antologię poezji polskiej. Przyjaźni się z wieloma wybitnymi pisarzami, jak np. z Janem Kasprowiczem. Miłości swej do poezji polskiej pozostaje wierna po dziś dzień, znakomicie tłumacząc i Mickiewicza, i Słowackiego, i współcześnie żyjących poetów polskich. Niejednokrotnie również odwiedzała Polskę Elizawieta Bagriana. W jej dorobku tłumaczeniowym znajdziemy i klasyków, i współczesnych poetów polskich. W tych latach tłumaczono na język bułgarski powieści Sienkiewicza, Zapolskiej, Reymonta, Żeromskiego, fragmenty *Pana Tadeusza* i Wyspiańskiego.

Po ostatniej wojnie w Bułgarii ukazało się ponad pięćdziesiąt tytułów z literatury polskiej, klasycznej i współczesnej. Z klasyków tłumaczono dzieła Sienkiewicza, Orzeszkowej, Żeromskiego, Miłkowskiego i in. W ostatnich latach, pod redakcją prof. Piotra Dinekowa, ukazały się dwa obszerne wybory utworów Mickiewicza i Słowackiego. Ze współczesnych pisarzy tłumaczono m. in. utwory Gustawa Morcinka, Igora Newerlego, Seweryny Szmaglewskiej, Wilhelma Macha, Kazimierza Brandysa, Gabrieli Zapolskiej *Moralność pani Dulskiej*, Leona Kruczkowskiego *Niemcy* i *Odwety*, Jerzego Jurandota *Takie czasy*.

W r. 1957 ukazała się antologia współczesnej noweli polskiej, poprzedzona wstępem znanego tłumacza, D. Ikonomowa. Antologia zawiera nowele następujących autorów: Marii Dąbrowskiej, Jarosława Iwaszkiewicza, Adolfa Rudnickiego, Ksawerego Pruszyńskiego, Tadeusza Borowskiego, Marka Hłaski, Bohdana Czeszki, Jerzego Putramenta, Kazimierza Brandysa, Józefa Hena, Aleksandra Ścibor-Rylskiego, Józefa Kuśmierka, Stanisława Zielińskiego, Jacka Bocheńskiego, Stanisława Wygodzkiego, Janusza Meissnera, Jerzego Broszkiewicza, Jerzego Szaniawskiego, Stanisława Lema oraz Jerzego Andrzejewskiego. Książka przynosząca tak duży wachlarz współczesnych polskich pisarzy wzbudziła wielkie zainteresowanie wśród czytelników.

W prasie bułgarskiej ukazuje się wiele przekładów ze współczesnej poezji polskiej. Pojawiło się wiele doprawdy dobrych przekładów dobrych wierszy, niestety pojawiły się też przekłady utworów przypadkowych, bynajmniej nie miarodajnych dla poezji polskiej. Czytelnik bułgarski nie zawsze na ich podstawie może zorien-

tować się w skomplikowanych i bogatych drogach naszej poezji. Niestety jak dotychczas nie ukazała się *Antologia poezji polskiej*.

Na rok 1959 wydawnictwa bułgarskie zapowiadają wydanie m. in. następujących przekładów: *Pan Tadeusz* w tłumaczeniu bardzo utalentowanej młodej poetki, Błagi Dymitrowej, Żeromskiego *Przedwiośnie*, Marii Konopnickiej *Z pól i lasów*, Zofii Nałkowskiej *Granica* oraz Marii Dąbrowskiej *Noce i dnie*.

jsp

POLONICA JUGOSŁOWIAŃSKIE 1958

Nie mam pod ręką wyczerpujących danych statystycznych za ubiegłe lata, niemniej już pobieżna orientacja w publikowanym materiale wskazuje na wzrost zainteresowania polską literaturą w minionym roku. Był on bodajże najpłodniejszy w całym okresie powojennym, przyniósł w efekcie prawdziwą lawinę artykułów i notatek, szkiców i korespondencji z różnych odcinków naszego życia kulturalnego, co zaś ważniejsze, chlubnie zaświadczył o ruchliwości jugosłowiańskich tłumaczy. Mam na myśli liczbowo wcale imponującą kolekcję przekładów z prozy, poezji i dramatu. Anim się spodziewał, zasiadając do kartoteki poloników w Jugosłowiańskim Instytucie Bibliograficznym, że tyle nazwisk i tytułów, bez przesady od hr. Zygmunta Krasińskiego do panny Magdy Leji, wystrzeliło drukiem w oddzielnych wydaniach czy na szpaltach czasopism i dzienników. Jakkolwiek większość naszych utworów przełożono na serbochorwacki i słoweński, to jednak spory odsetek opublikowano w językach: węgierskim, włoskim, macedońskim, albańskim i ukraińskim, w periodykach tych mniejszości narodowych, które zamieszkują terytorium Jugosławii.

Więc powieści. Zaznaczę od razu, że ubiegły rok minął pod znakiem „przewagi" Słoweńców; w Lublanie ukazało się najwięcej wydań książkowych. Za najwybitniejsze osiągnięcie edytorskie trzeba uznać przekład na język słoweński w serii „powieści światowych" Reymontowskiego arcydzieła *Chłopi*. Wielkie dzieło, tłumaczone już wcześniej w Serbii i w Chorwacji, przełożył Joża Glonar, obszernym wstępem poprzedził Bożidar Boszko. Nakład 3.000 egz. Z powieści międzywojennego dwudziestolecia wydano w Sarajewie *Czerwone tarcze* Jarosława Iwaszkiewicza w przekładzie nowosadzkiego tłumacza, Petara Vujiczicia, w nakładzie 4.000 egz., w Cetinje — *Dziewczęta z Nowolipek* Poli Gojawiczyńskiej w przekładzie Jana Nowakowskiego i Stojana Subotina. Nakład 3.500 egz. Z literatury powojennej notujemy trzy pozycje. To *Popiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego w przekładzie na język słoweński Franca Vodnika, drukowany początkowo w lublańskim periodyku *Slovenski Poroczevalec*. Nakład 1.000 egz. Również w Lublanie Petar Vodnik przełożył *Rzeczywistość* Jerzego Putramenta. Zważywszy, że w Belgradzie ukazała się ona przed dziesięciu laty, słoweńska *Rzeczywistość* nieco się opóźniła, choć może niebezpiecznie mówić o książkach językiem kalendarza. W Chorwacji wydano w tym roku jedną polską powieść, *Pamiątkę z Celulozy* Igora Newerlego w przekładzie Wandy Nowińskiej. Nakład 3.000 egz. Wreszcie — w serii „Biblioteki Dramatycznej" lublańskiego wydawnictwa „Prosvetni Servis" ukazała się znana sztuka spółki autorskiej Z. Skowroński i J. Słotwiński — *Imieniny pana dyrektora*, w przekładzie Mirka Županczicia i to dość okrężnym, bo z języka... niemieckiego. Nawiasem przypomina się tu inna komedia polska, *Damy i huzary* A. Fredry, przełożona w ub. wieku również z niemczyzny.

Jak się powiedziało, rzeczywiście wspaniale przedstawia się bilans przekładów drobniejszych utworów prozaicznych i poetyckich.

Z opowiadań wybitnych prozaików drukowano: *Płaszcz zimowy* Marii Dąbrowskiej (w językach serbskim, słoweńskim i ukraińskim), *Zygfryda* Jarosława Iwaszkiewicza, *Wielki lament papierowej głowy* Jerzego Andrzejewskiego i *Odcienie miłości* Seweryny Szmaglewskiej, a z dawniejszych — *Janka muzykanta* i fragment *Za chlebem* H. Sienkiewicza — w nowych przekładach. Cykl małych form uzupełniają: *Fatalna droga* M. Kotowskiej, przełożona na włoski, i *Prawo Judyty* M. Leji — na słoweński.

Wśród przekładów z poezji odnajdziemy nieomal wszystkie najwybitniejsze nazwiska. I tak Boże Koneski

przełożył na język macedoński chyba po raz pierwszy Mickiewiczowską *Odę do młodości*, kilka liryków Słowackiego *(Do matki, W pamiętniku Zofii Bobrówny)* i *Módl ty się za mnie* Krasińskiego. Wszystkie te utwory opublikowała skoplska *Sovremenost*. Toż samo czasopismo literackie, bardzo zasłużone w popularyzowaniu naszej literatury klasycznej, zamieściło m. in. kilka wierszy Leopolda Staffa, który w tym roku doczekał się przekładów i na język serbski, i węgierski, oraz Juliana Tuwima. Jednakże w tym roku muzę Tuwimowską reprezentowały głównie utwory dla dzieci. Warto tu nadmienić, że nasza literatura dla najmłodszych cieszyła się znaczną popularnością (K. Makuszyński, H. Ożogowska), co ostatnio poniekąd potwierdziła wymiana specjalnych numerów *Płomyka* i *Zmaja*. Z poetów najczęściej drukowano wiersze Tadeusza Różewicza, co prawdopodobnie miało jakiś związek z jego czynnym uczestnictwem w II Festiwalu Poezji Jugosłowiańskiej, który się odbył w dn. 31.V. — 5.VI. w Rijece. Z tej okazji wydano specjalną publikację, w której znalazł się artykuł naszego poety *Dźwięk i obraz we współczesnej poezji*. Ponadto — na szpaltach czasopism ukazały się wiersze W. Broniewskiego w języku serbskim i węgierskim, K. I. Gałczyńskiego (w języku serbskim *Zaczarowana dorożka*, w języku węgierskim — *Serwus madonna*), M. Jastruna, M. Konopnickiej, J. Koprowskiego, T. Kubiaka, S. Piętaka, J. Przybosia, W. Szymborskiej, A. Ważyka *(Poemat dla dorosłych)* i W. Woroszylskiego. Podobne wyliczenie należałoby zrobić dla satyryków. Długą listę otwiera W. Brudzyński, kończy Z. Uniłowski, a inne nazwiska to: S. Dygat, J. Huszcza, S. Grodzieńska, A. Marianowicz, J. Osęka i S. Mrożek.

Wykaz to, rzecz prosta, niepełny, pominąłem utwory trzeciorzędne, pragnąc przede wszystkim zwrócić uwagę na rozpiętość i charakter zainteresowań jugosłowiańskich tłumaczy. Postawienie teraz pytania: czy to był dobry i wszechstronny przegląd naszej literatury — nie miałoby większego sensu. Najnowsza produkcja literacka nie szybko dochodzi do cudzoziemców i nie każdy bestseller krajowy staje się wydarzeniem literackim za granicą. Zresztą o wyborze książki czy wiersza do przekładu decyduje tyle momentów różnego rodzaju, począwszy od osobistych kontaktów, iż nietrudno w tej sytuacji o nieporozumienie czy opóźnienie.

W tym przeglądzie świadomie nie podejmowałem zagadnienia jakości tych przekładów. W Jugosławii, jak mi się zdaje, kwestie translatorskie nie są jeszcze przedmiotem szczegółowych rozważań krytyków, a sztuka przekładu nie dorównuje jeszcze innym *artes*. Stąd siłą rzeczy wartość przekładów z naszej literatury jest różna; łatwo wskazać tu przypadkowych tłumaczy o słabej znajomości polszczyzny, choć nie brak czystych i dobrze brzmiących tekstów.

W każdym razie kontakt jugosłowiańskiego społeczeństwa z naszą literaturą jest coraz częstszy. A to bardzo optymistyczny fakt. Poza tym duża ilość opublikowanych artykułów i informacji o polskiej literaturze pogłębiła ten kontakt, rozszerzyła stosunkowo słabą znajomość naszej twórczości literackiej. Słowem, dziś bardziej może niż kiedykolwiek mamy poważne szanse zapoznania Jugosłowian z naszym dorobkiem piśmienniczym. Bo chyba znajomość naszej literatury nie może kończyć się na czcigodnym autorze *Krzyżaków* i *W pustyni i puszczy*.

Stanisław Kaszyński

TOMASZ CZY HENRYK MANN?

Henryk i Tomasz Mannowie, dwaj bracia i wieczni rywale, pogodzili się z sobą późno, dopiero na emigracji. Ściślej rzecz biorąc, pogodziła ich katastrofa Niemiec. W jej cieniu zatarł się spór obu pisarzy, przestał być aktualny. Ale przedtem, przez kilka dziesiątków lat byli poróżnieni z sobą, dzieliły ich przekonania polityczne i całkiem odmienne temperamenty literackie. Różnice zdań przejawiły się w ich korespondencji, potem polemika przerzuciła się na łamy prasy i książek, doszło nawet do zerwania.

Tomasz Mann był jako pisarz i *homo politicus* zawsze konserwatystą, jego brat radykałem. Ich drogi myślowe nigdy się właściwie nie spotkały. Pierwszy rozpoczął pod znakiem neoromantyków, z filozofów uwielbiał Schopenhauera i Nietzschego, z muzyków Wagnera, z pisarzy Tołstoja

i Dostojewskiego. Drugi wychował się na dziełach racjonalistów francuskich, zachwycał się Stendhalem, imponował mu demokratyzm Zoli. Kiedy Tomasz był jeszcze zwolennikiem fryderycjańskich tradycji i sympatyzował z pruskim nacjonalizmem, Henryk występował jako radykalny demokrata i zagorzały republikanin. Po wybuchu pierwszej wojny światowej Tomasz Mann zerwał z politycznym konserwatyzmem, ale jego brat był już wtedy socjalistą. Zawsze ich dzieliła duża odległość.

Ten dystans był jeszcze większy w sferze literackiej. Tomasz nie lubił nowinek. Jeśli porównamy pierwsze utwory jego z dziełami sędziwego wieku, nie dostrzeżemy zbyt wielkiej różnicy. Henryk przez całe życie eksperymentował. Rozpoczął jako ekspresjonista, wciąż poszukiwał nowego stylu. Pierwsza powieść Tomasza Manna *Buddenbrookowie* była arcydziełem, debiut Henryka wypadł o wiele gorzej. W jego twórczości znajdziemy rzeczy słabe i doskonałe. Jego brat był pisarzem „równym", świadomym swej siły, chętnie klasycyzującym, on był poszukiwaczem nowych form, raz szczęśliwym, raz niefortunnym. Ktoś porównał Tomasza do głębokiego jeziora, Henryka do rwącego strumienia, który często zmienia bieg i rozpryskuje wody o leżące po drodze kamienie.

Ciekawa jest historia ich literackiej popularności. *Buddenbrookowie* (1901) mają olbrzymie powodzenie, w ciągu jednego roku rozchodzą się w ilości tysiąca egzemplarzy (dzisiaj taki sukces wywołuje uśmiech politowania). Pierwsze sześć powieści Henryka Manna spotkało fiasko. W ciągu piętnastu lat sprzedano z nich około dwóch tysięcy egzemplarzy, czyli każda z nich rozchodziła się przeciętnie w dwudziestu egzemplarzach rocznie. Popularność Tomasza Manna rosła powoli, ale systematycznie, osiągając na emigracji ogromne rozmiary. Henryk natomiast nigdy nie mógł się uskarżać na zbyt wielkie nakłady i zarobki.

Dzisiaj obaj pisarze nie żyją, ale śmierć nie położyła kresu rywalizacji. Jej historia jest bardzo charakterystyczna. Henryk Mann był do niedawna w Niemczech zachodnich, zwłaszcza dla młodej generacji, zupełnie nie znany. Jego utwory ukazywały się w dużych nakładach i były chętnie czytane w Niemieckiej Republice Demokratycznej, ale w zachodnich Niemczech istnienie tego pisarza zostało przemilczane. Tomasza Manna natomiast drukowano dużo i często w obu państwach niemieckich. Obecnie zachodzi duża zmiana, i to na korzyść Henryka, który — o dziwo! — zaczyna powoli zwyciężać brata i w Niemczech zachodnich.

Tak więc jedno z wydawnictw NRF rozpoczęło publikację zbiorowego wydania dzieł Henryka Manna, posypały się również o nim artykuły w prasie literackiej. Krytyka odkryła nagle w Henryku rewelację, niektórzy eseiści dają mu nawet pierwszeństwo przed Tomaszem. Objawem tej zmiany jest między innymi artykuł Hermanna Kestena w jednym z ostatnich numerów *Der Monat*. Kesten mówi wyraźnie o bojkocie, który stosowano dotychczas w NRF wobec Henryka Manna. Kreśli on i konfrontuje z sobą sylwetki obu braci i w gruncie rzeczy Henryk na tym lepiej wychodzi niż Tomasz.

rk

HISTORIA JEDNEJ RZEŹBY

Strumień czasu pędzi jak szalony. Ileż to zmian przyniósł naszym pojęciom o sztuce w ostatnim półwieczu, ile kierunków, szkół, teorii! To, co u naszych dziadków wywoływało oburzenie, szok, załamywanie rąk, żal srogi i gest rozpaczy, dzisiaj już nikogo ani ziębi, ani grzeje. W szczególności o przemianach, którym uległa pruderia w ocenie dzieł sztuki, dałoby się tomy napisać. Humorystycznym przyczynkiem do tego jest zakończenie historii pewnej rzeźby, historii trwającej około lat pięćdziesięciu.

W roku 1910 paryski rzeźbiarz, Geo Dutheil, ukończył akt dziewczyny, słynną później *Hierodule*, i wystawił alabastrową figurę w Muzeum Sztuk Pięknych. Trzy dni był spokój, a potem się zaczęło. Prefekt policji paryskiej zarządził, by usunięto statuę z sal muzealnych, motywując polecenie sakramentalną formułą, rozpoczynającą się od słów: „Ze względów obyczajności publicznej...". W Paryżu rozpętała się burza. Prasa wałkowała sprawę przez kilka tygodni. Artyści, pisarze i uczeni uchwalili protest do-

magający się od prefekta cofnięcia zakazu, przy czym szefa policji nazwano „sadystą". Odezwę podpisali między innymi rzeźbiarze Rodin i Bourdelle, a z pisarzy Anatole France i Pierre Louys. Wszystko nadaremnie.

W roku 1919 wystawiono *Hierodule* w Brukseli, gdzie jej twórca otrzymał nagrodę. Był to pierwszy krok do rehabilitacji alabastrowej dziewczyny. Pełną sprawiedliwość otrzymała figura dopiero dzisiaj, 49 lat po jej powstaniu. Prasa donosi, że zarząd muzeów państwowych zakupił ją na własność państwa, tegoż państwa, którego funkcjonariusz rozkazał *Hierodule* usunąć przed laty z muzeum. Geo Dutheil żyje jeszcze, ma lat 71 i jest prawie niewidomy. Kiedy mu doniesiono o zakupieniu jego rzeźby, rzekł: „Chciałbym wiedzieć, co się stało z modelką. Była piękna jak bogini".

r

AWANTURA O TEATR

Awantura ta wybuchła daleko od nas, w Argentynie, ale czyta się o niej z przyjemnością — są jeszcze ludzie, którzy z oddaniem walczą o teatr.

Po upadku Perona rozpoczęła się w Buenos Aires gorączka budowania. Co krok burzono stare domy, na ruinach których wyrastały drapacze chmur i nowoczesne skrzynie ze szkła i betonu. Ofiarą budownictwa padły już dwa teatry, „Politeama" i „Comedieа", a ostatnio zapadł wyrok śmierci na jedną z najstarszych scen argentyńskich, teatr „Apollo". Miasto już wydało zezwolenie na zburzenie gmachu i wybudowanie na jego miejscu domu mieszkalnego.

Tym razem pękła cierpliwość miłośników sztuki teatralnej. W tym samym dniu, w którym zapadła decyzja władz miejskich, Stowarzyszenie Autorów Argentyńskich zwołało zebranie, zapraszając wszystkich ludzi pośrednio lub bezpośrednio z teatrem związanych: pisarzy, muzyków, aktorów, krytyków, reżyserów, suflerów, inspicjentów, bileterów, techników sceny i fryzjerów. Wyłoniono komitet nadzwyczajny i wieczorem rozpoczęła się akcja. Niemal wszyscy uczestnicy zebrania udali się do teatru „Apollo" i okupowali scenę, widownię, loże, galerie. Wiadomość rozeszła się lotem błyskawicy po mieście. Po godzinie „armia okupacyjna" została przez mieszkańców Buenos Aires zasypana górami jedzenia, słodyczy, bateriami win i napojów chłodzących. Co gorliwsi przywieźli do teatru lodówki, wentylatory, tapczany, odbiorniki radiowe, telewizory, a jedna z pań obdarzyła okupantów tuzinem obręczy *hula-hoop*.

Do teatru zaczęły ciągnąć procesje ludzi, sprawą zainteresowała się oczywiście prasa, poświęcono jej również audycję telewizyjną. Ludność miasta wyłoniła dwie delegacje, jedną do prezydenta państwa, drugą do burmistrza. Pod naciskiem opinii publicznej Frondizi musiał zwołać nadzwyczajną sesję parlamentu, a ten uchwalił ustawę następującej treści: „Budynek teatralny może być zburzony tylko pod tym warunkiem, że na jego miejscu będzie najpóźniej w ciągu dwóch lat wzniesiony nowy teatr, dorównujący mu ilością miejsc i wyposażeniem. Odtąd teatry znajdują się pod ochroną narodową".

Uczestników akcji, którzy obsadzili teatr „Apollo", ludność wyniosła na rękach, po uchwale parlamentarnej. Nie było to takie łatwe, gdyż każdy z nich przytył o kilka kilogramów.

t

SPROSTOWANIE

W numerze 4/59 *Twórczości* przez omyłkę opuszczony został podpis tłumaczki opowiadania W. Bogomołowa pt. *Iwan* — Wacławy Komarnickiej.

KOMUNIKAT

W celu zapewnienia zespołom amatorskim wartościowego ideowo i artystycznie repertuaru Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego na zlecenie Centralnej Komisji Koordynacyjnej przy Ministerstwie Kultury i Sztuki ogłasza konkurs zamknięty na sztukę teatralną z okazji Tysiąclecia Państwa Polskiego.

Tematyka konkursu obejmuje wielkie wydarzenia w życiu naszego narodu na przestrzeni dziesięciu wieków i współczesną problematykę budownictwa socjalistycznego.

Na konkurs można nadsyłać utwory dramatyczne wszelkiego rodzaju oraz adaptacje wybitnych dzieł prozy polskiej.

Nadsyłane utwory powinny uwzględniać możliwości odtwórcze amatorskich zespołów teatralnych.

W konkursie udział biorą pisarze-członkowie Związku Literatów Polskich.

Przewiduje się przyznanie następujących nagród:

1. Sztuki pełnospektaklowe oraz widowiska

I nagroda	20.000 zł
II „	12.000 zł
III „	8.000 zł
i 10 wyróżnień po	4.000 zł

2. sztuki jednoaktowe i małe formy

I nagroda	10.000 zł
II „	6.000 zł
III „	4.000 zł
i 10 wyróżnień po	2.000 zł

Sąd konkursowy będzie powołany przez Ministra Kultury i Sztuki. Skład sądu konkursowego będzie opublikowany w prasie społeczno-kulturalnej i miesięcznikach literackich.

Konkurs trwa od 1.III.1959 r. do 15.II.1960 r., przy czym termin nadsyłania prac upływa w dniu 31.XII.1959 r.

Ogłoszenie wyników konkursu nastąpi do 15.II.1960 r.

Organizatorzy konkursu zastrzegają sobie prawo przedłużenia tych terminów.

Sztuki nagrodzone i wyróżnione będą wydane przez instytucje wydawnicze i szeroko popularyzowane wśród zespołów amatorskich. Prace na konkurs opatrzone godłem należy nadsyłać na adres: Warszawa, Senatorska 13/15, Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego, Konkurs Tysiąclecia.

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Anegdoty i sensacje obyczajowe wieku Oświecenia w Polsce. Dokumenty. Wspomnienia. Facecje. Zebrał i opracował Roman Kaleta. Ilustrowała Maja Berezowska. Oprawę i kartę tytułową projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 388.

Prus Bolesław — *Lalka.* Powieść. Tom I i II. Wstępem, przypisami i aneksem opatrzył Henryk Markiewicz. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. (Biblioteka Szkolna). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; tom I str. 655, 1 nl; tom II str. 691, 1 nl.

Sieroszewski Wacław — *Na kresach lasów.* Powieść. Warszawa, „Czytelnik", 1959; str. 269, 3 nl.

Zapolska Gabriela — *DZIEŁA WYBRANE GABRIELI ZAPOLSKIEJ.* Pod redakcją Ewy Korzeniewskiej. I. *Publicystyka.* Część 1 i 2. Opracowały: Jadwiga Czachowska i Ewa Korzeniewska. Projekt okładki i obwoluty: Marian Puchalski. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; część 1 str. LXXXVI, 2 nl, 406, 2 nl; część 2 str. 519, 1 nl.

Klasycy literatury obcej

Beaumarchais — *Wesele Figara.* Komedia w pięciu aktach. Przełożył i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński (Boy). Przypisy i aneks opracowała Jadwiga Gałuszka. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. (Biblioteka Szkolna). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959; str. 285, 3 nl.

Czechow Antoni — *DZIEŁA.* W jedenastu tomach pod redakcją i ze wstępem Natalii Modzelewskiej. Tom VII. *Opowieści i opowiadania. 1889—1892.* Tłumaczyli: Irena Bajkowska, Maria Dąbrowska, Natalia Gałczyńska, Jarosław Iwaszkiewicz, Wacława Komarnicka, Maria Mongirdowa. Obwoluta i tłoczenia: Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 509, 3 nl.

Trzej satyrycy rzymscy. HORACY w przekładzie Jana Czubka. *PERSJUSZ — JUWENALIS* w przekładzie Jana Sękowskiego. Wstęp i komentarz w opracowaniu Lidii Winniczuk. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 289, 3 nl.

Poezja

Broniewski Władysław — *Poezje.* Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 190, 2 nl.

Brzechwa Jan — *Wiersze wybrane.* Wydanie trzecie zmienione i rozszerzone. Okładkę i obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959; str. 450, 2 nl.

Iredyński Ireneusz — *Wszystko jest obok.* Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 66, 2 nl.

Pawlikowska Maria — *Dancing. Karnet balowy.* Opracowanie graficzne, obwoluta i rysunki Jerzego Jaworowskiego. Warszawa, „Czytelnik", 1958; str. 41, 5 nl.

Pieśni o ciemnej miłości. Pantuny. Przełożył z malajskiego Robert Stiller. Ilustrował Janusz Stanny. Opracowanie graficzne: Janusz Stanny. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1959, wydanie I; str. 114, 2 nl.

Śpiewak Jan — *Polska w poezji narodów świata.* Antologia wierszy o Polsce. Okładkę i obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959; str. 463, 1 nl.

Winczakiewicz Jan — *Izrael w poezji polskiej.* Antologia. Paryż, Instytut Literacki, 1958; str. 354, 2 nl.

Proza

Andrejew Leonid — *Myśl.* Wybór i wstęp Krystyny Pomorskiej. Przełożyli: W. Broniewski, J. Brzęczkowski,

L. Flaszen. Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 301, 3 nl.

Bartkiewicz Zygmunt — *Historia jednego podwórza.* Obwolutę i kartę tytułową projektował Jan S. Miklaszewski. (Biblioteka Dwudziestolecia). Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 197, 3 nl.

Brandys Kazimierz — *Drewniany koń.* Powieść. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Wydanie II przejrzane przez autora. Warszawa, „Czytelnik", 1958; str. 213, 3 nl.

Brandys Marian — *O królach i kapuście.* Obwolutę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 212, 4 nl.

Carco Francis — *Opowieść o Franciszku Villonie.* Okładkę i kartę tytułową projektował Aleksander Stefanowski. Przełożyła Jadwiga Dmochowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 292, 4 nl.

Čapek Karol — *Opowieści z różnych kieszeni.* Przełożyli: Maria Erhardtowa i Zdzisław Hierowski. Obwolutę i okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 427, 1 nl.

Conan Doyle Artur — *Znak czterech.* Przełożyła Krystyna Jurasz-Dąmbska. Okładkę projektował Mieczysław Kowalczyk. Warszawa, „Iskry"", 1959; str. 176, 4 nl.

Cooper James Fenimore — *Pilot.* Tłumaczył Jerzy Bohdan Rychliński. Motta przełożył Włodzimierz Lewik. Okładkę projektował Józef Wilkoń. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 389, 3 nl.

— *Pogromca zwierząt, czyli pierwsza ścieżka wojenna.* Tłumaczył Kazimierz Piotrowski. Ilustrował Andrzej Heidrich. Okładkę projektował Zbigniew Rychlicki. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 461, 1 nl.

Dołęga-Mostowicz Tadeusz — *Pamiętnik pani Hanki.* Okładkę i kartę tytułową projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie III; str. 394, 6 nl.

Dos Passos John — *Manhattan Transfer.* Tłumaczył Tadeusz Jakubowicz. Obwolutę i tłoczenia projektował Jerzy Jaworowski. Wyklejkę i plan Manhattanu wykonał Zdzisław Topolewski. Warszawa, „Czytelnik", 1958; str. 502, 2 nl.

Duhamel Georges — *KRONIKA RODU PASQUIER.* I. *Notariusz z Hawru.* Tłumaczyła Iza Glinka. *Ogród dzikich zwierząt.* Tłumaczyła Kazimiera Woyde. II. *Widok ziemi obiecanej. Noc świętojańska.* Tłumaczyła Marta Higier-Łebkowska. III. *Pustelnia Bièvres.* Tłumaczył Jerzy Pański. *Mistrzowie.* Tłumaczyła Marta Higier-Łebkowska. IV. *Cecylia wśród nas. Walka z cieniami.* Tłumaczyła Marta Higier-Łebkowska. V. *Zuzanna i młodzieńcy. Męczeństwo Józefa Pasquier.* Tłumaczyła Maria Higier-Łebkowska. Oprawę i obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; tom I str. 411, 1 nl; tom II str. 423, 1 nl; tom II str. 498, 2 nl; tom IV str. 507, 1 nl; tom V str. 490, 2 nl.

Dunarowski Władysław — *Znaki na sosnach i inne opowiadania.* Okładkę i obwolutę projektowała Maria Dolna. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1959, wydanie I; str. 225, 3 nl.

Goff Inna — *Serce bije.* Tłumaczyła Emma Dmowska. Obwolutę projektował Wojciech Wenzel. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie II; str. 249, 3 nl.

Goliński Leszek — *Ulica siedmiu kół.* Okładkę i obwolutę projektowała Irena Jarzyńska. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1959, wydanie I; str. 227, 3 nl.

Graves Robert — *Ja, Klaudiusz.* Przełożył Stefan Essmanowski. Przypisy opracował Leon Joachimowicz. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie II; str. 593, 3 nl.

— *Klaudiusz i Mesalina.* Przełożył Stefan Essmanowski. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie II; str. 682, 2 nl.

Kowalewski Stanisław — *Godzina zwyciężonych.* Okładkę projektowała Maryla Mikiewicz-Poreyko. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 393, 3 nl.

Machejek Władysław — *Kto następny?* Okładkę i kartę tytułową projektowała Maria Syska-Dąbrowska. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1959, wydanie I; str. 312, 4 nl.

Malewska Hanna — *Opowieść o siedmiu mędrcach.* Okładkę projektowała Maria Sadowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 314, 2 nl.

Nowakowski Marek — *Ten stary złodziej.* Opowiadania. Obwolutę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 166, 2 nl.

Pagaczewski Stanisław — *Czerwony dzień z kalendarza.* Obwolutę projektowała Liliana Baczewska. Warszawa, „Czytelnik" 1959, wydanie I; str. 331, 1 nl.

Parandowski Jan — *Zegar słoneczny.* Wydanie trzecie rozszerzone. Obwolutę, tłoczenie i kartę tytułową projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie III; str. 223, 5 nl.

Rittner Tadeusz — *Drzwi zamknięte.* Romans. Obwolutę i kartę tytułową projektował Jan S. Miklaszewski. (Biblioteka Dwudziestolecia). Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 226, 2 nl.

Robbe-Grillet Alain — *Gumy*. Tłumaczył Leszek Kossobudzki. Obwolutę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 271, 1 nl.

Rolland Romain — *Jan Krzysztof*. Tom I. Księga pierwsza. *Świt. Poranek. Młodzieniec*. Księga druga. *Bunt. Targowisko*. Tom II. Księga trzecia. *Antonina. Dom przyjaciółki*. Księga czwarta. *Krzak gorejący. Nowy dzień*. Przełożył Leopold Staff. Wstęp Zofii Karczewskiej-Markiewicz. Przedmowa autora w przekładzie Zofii Karczewskiej-Markiewicz. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. (Powieści XX wieku). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959; tom I, str. 779, 3 nl; tom II, str. 699, 5 nl.

Simonow Konstanty — *Dymy ojczyste*. Tłumaczyła Janina Dziarnowska. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 195, 1 nl.

Skierski Zenon — *Gdy słońce gaśnie*. Powieść. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 190, 2 nl.

Strachey Lytton — *Elżbieta i Essex*. Historia tragiczna. Przełożyła Maria Godlewska. Opracowała i opatrzyła przypisami Wanda Jedlicka. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 265, 3 nl.

Sujkowski Bogusław — *Bolko zapomniany*. Obwolutę i kartę tytułową projektował Władysław Brykczyński. Posłowie: Ryszard Kiersnowski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie II; str. 578, 2 nl.

Ukniewska Maria — *Strachy*. Opracowanie graficzne Jan S. Miklaszewski. (Biblioteka Dwudziestolecia.) Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie II; str. 394, 2 nl.

Uniłowski Zbigniew — *Wspólny pokój*. Obwolutę i kartę tytułową projektował Jan S. Miklaszewski. (Biblioteka Dwudziestolecia). Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie II; str. 302, 2 nl.

Wilson Angus — *Anglosaskie pozy*. Tłumaczył Adam Klimowicz: Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 646, 2 nl.

Wołoszynowski Julian — *Opowiadania podolskie*. Wiersz Eliota w przekładzie Władysława Dulęby. Obwolutę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 236, 4 nl.

Publicystyka

Słonimski Antoni — *Artykuły pierwszej potrzeby*. Notatki i uwagi 1951—1958. Obwolutę i okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959 wydanie I; str. 136, 4 nl.

Satyra

Wiech — *Rodzina Mortusiaków*. Ilustrował Jerzy Zaruba. Obwolutę projektował Jerzy Zaruba. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 199, 1 nl.

NAUKA O LITERATURZE

Prace polonistyczne. Seria XIV (1958). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. 333, 3 nl.

Zagadnienia rodzajów literackich. Tom I. Okładkę projektował Ryszard Gachowski. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. 224, 2 nl.

SZTUKA

Film

Minney R. J. — *Chaplin nieśmiertelny włóczęga*. Życie i dzieło Charlesa Chaplina. Przekład autoryzowany Czesława Michalskiego. Okładkę projektował Edward Kougan. Warszawa, Filmowa Agencja Wydawnicza, 1959, wydanie I; str. 261, 3 nl.

Teatr

Filler Witold — *Jan Królikowski*. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 119, 1 nl, 8 knl.

Straus Stefan — *Józef Rychter*. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 98, 2 nl, 8 knl.

RELIGIA

Dobra nowina według Mateusza i Marka. Przełożył i opracował Władysław Witwicki. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958; str. 379, 5 nl.

LITERATURA DLA DZIECI

Kubiak Tadeusz — *Piękna podróż*. Ilustrował Jerzy Desselberger. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 49, 7 nl.

Porazińska Janina — *Pan Twardowski w Czupidłowie*. Ilustrował Jan Marcin Szancer. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 152, 4 nl.

W poprzednim numerze:

Wisława Szymborska: W rzece Heraklita. Reszta. Przy winie. Małpa — *Wanda Karczewska:* Odejście — *Polskie wiersze cudzoziemców: Thanh Le:* Chcę i nie chcę — *Piotr Lachmann:* Finał Postęp. Środa popielcowa w Kolonii — *Meir Persiko:* * * * (Cepy, cepy...). * * * (Patrzenie rudzieje...) — *Nikos Chadzinikolau:* Ateny moje. * * * (Gdy wiatr przechodzi...) — *Kazimiera Iłłakowiczówna:* Kilka dygresji — *Jan Huszcza:* Z Beskidu Niskiego. Listopad — *Marian Pilot:* 1958 — *Julian Przyboś:* Próba Norwida — *Jerzy Lisowski:* Nad „Tristramem Shandy" uwagi niekompetentne acz nieudolnie w stylu Sterne'a utrzymane — *Jerzy Eugeniusz Płomieński:* Wacław Berent jako pisarz społeczno-narodowy.

Książka miesiąca: *Henryk Bereza:* Okruchy legendy straconego czasu.

Wśród książek: *Jerzy Kwiatkowski:* Koszmary i przedmieścia — *Jan Józef Lipski:* Zwierciadło nie Stendhalowskie — *Ryszard Zengel:* Mit przygody — *Jan Wyka:* Drelichowe bluzy i blaszane orzełki — *Andrzej Kijowski:* Nieznana powieść sprzed dwudziestu lat — *Michał Głowiński:* Studium o nowelach Konopnickiej — *René Śliwowski:* „Obrazki z bursy" Mikołaja Pomiałowskiego — *Zbigniew Bieńkowski:* Laurka dla sentymentalizmu.

Na widnokręgu: *Jarosław Iwaszkiewicz:* Grypa — *Andrzej Kijowski:* Przegląd prasy — *Stefan Lichański:* Po konkursie Wydawnictwa Łódzkiego — zb.: Granice cybernetyki — *Ludwik B. Grzeniewski:* „Pałace Boga" — nie wydana powieść Leona Chwistka — *Edward Pieścikowski:* Drobiazgi Sienkiewiczowskie — *René Śliwowski:* Z radzieckiej prasy literackiej — *Kalina Wojciechowska:* Współczesna powieść hiszpańska — Przegląd zagraniczny.

Noty

Korespondencja

Książki nadesłane

Wydawca: Warszawskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa"
Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.
Adres administracji: Warszawa, Foksal 16, tel. 6-52-21, 6-46-30, 6-46-21
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.—.

Cena prenumeraty: kwartalnej — zł 30.—, półrocznej — zł 60.—, rocznej — zł 120.—.

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty — przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i Delegatury „Ruchu". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PKO Nr 1-6-100020 — Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

Cena prenumeraty zagranicznej jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa konto Nr 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warszawie. Zamówienia spoza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego Warszawa. Zamówienie 1771/c z dnia 26.3.59 r.
Nakład 4939 egz. Druk ukończono w maju 1959 r. W-70.

Cena 10 zł

037 28440
108659
18 V 76

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Juliusz Kaden-Bandrowski — Białe skrzydła · Tadeusz Breza — Z rzymskiego notatnika · Julia Hartwig — Wiersze · Artur Międzyrzecki — Wiersze · Mieczysław Sroka — Listy—dziennik myśli Stanisława Brzozowskiego